

ISSN 2500–4247

Институт мировой литературы имени А.М.Горького Российской академии наук

том 1 #3–4
2016

Теория литературы
Мировая литература
Русская литература
Литература народов РФ
Фольклористика
Текстология
Источниковедение
Публикации

studia litterarum

Институт мировой литературы имени А.М.Горького
Российской академии наук

том 1 #3–4
2016

Москва

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
**ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. А. М. ГОРЬКОГО
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК**

16+

STUDIA LITTERARUM

Литературные исследования

Научный журнал

Издается с 2016 г.

Том 1, № 3–4

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77 — 66625 от 27 июля 2016 г.
Подписной индекс по каталогу «Роспечать» 80538
ISSN 2500-4247

Адрес редакции: 121069 г. Москва, ул. Поварская, д. 25 а
Телефон: +7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
Сайт: www.studlit.ru

Москва
2016

Federal State Budget Institution of Science
A. M. GORKY INSTITUTE OF WORLD LITERATURE
OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES

16+

STUDIA LITTERARUM

Literary Studies

Academic journal

Published since 2016

Vol. 1, no 3–4

The journal is registered at the Federal Service
for Supervision of Media and Mass Communications
Registration Certificate PE № FS 77 — 66625, July 27 2016
Subscription index in the catalogue "Rospechat'" 80538
ISSN 2500-4247

Address of the Editorial Department: Povarskaya 25 a, 121069 Moscow
Tel.: +7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
Website: www.studlit.ru

Moscow
2016

Studia Litterarum: науч. журн. — 2016. — Т. 1, № 3–4. — М.: ИМЛИ РАН, 2016. — 456 с. — ISSN 2500-4247.

Адрес редакции: 121069 г. Москва, ул. Поварская, д. 25 а
Телефон: +7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
Сайт: www.studlit.ru

Studia Litterarum: academic journal. — 2016. — Vol. 1, no 3–4. — Moscow, IWL RAS Publ., 2016. — 456 p. — ISSN 2500-4247.

СОДЕРЖАНИЕ

Теория литературы

Мировая литература

Русская литература

Литература народов России

Фольклористика

Текстология. Источниковедение. Публикации

Научная жизнь

CONTENTS

Literary Theory

World Literature

Russian Literature

Literature of the Peoples of Russia

Folklore Studies

Textology. Materials

Academic Life

DOI: 10.22455/2500-4247-2016-1-3-4-10-28
УДК 1(091) + 82.0
ББК 87.3(2)6 + 83

ТЕМА КАРНАВАЛА В КОНТЕКСТЕ ФИЛОСОФИИ М. М. БАХТИНА

© 2016 г. С. В. Сандлер

Беер-Шева, Израиль

Дата поступления статьи: 18 сентября 2016 г.

Статья основана на докладе, прочитанном на конференции по случаю 50-летия выхода в свет книги М. М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», и к 120-летию со дня рождения М. М. Бахтина в Институте мировой литературы (ИМЛИ РАН), 17 ноября 2015 г.

Аннотация: Место книги о Рабле, и вообще карнавальной темы, в философии М. М. Бахтина — одна из постоянных проблем бахтинистики. Действительно, как совмещаются такие темы, как толпа на карнавальной площади, размытые контуры индивидуального тела в гротескном образе, идея родового тела, с персонализмом Бахтина, с его подчеркиванием неслиянности я и другого? Но сам Бахтин не считал эти идеи несовместимыми. Мы находим их не только порознь, на страницах трудов разных периодов его творчества, но и вместе, например, во второй редакции книги Бахтина о Достоевском. Статья содержит попытку восстановить философский контекст, в котором возникает карнавальная тема у Бахтина, и поставить карнавал на свое место в истории развития бахтинской эстетики словесного творчества. Реконструируется процесс развития эстетики и теории романа М. М. Бахтина от образа человека, видимого сугубо с позиции другого, в незаконченном трактате «Автор и герой в эстетической деятельности» к карнавальному образу, где доминирует точка зрения *я-для-себя.* В центре этого процесса стоит проблема создания образа свободного и творящего человека в мировой литературе. Сравнивая эстетические позиции и оценки М. М. Бахтина в работах разных лет, мы находим в них иногда резкие повороты и изменения. Но, несмотря на эти повороты и изменения в бахтинской эстетике, можно все же говорить о развитии единой базисной общефилософской концепции у М. М. Бахтина, от самых ранних до самых поздних его трудов.

Ключевые слова: М. М. Бахтин, карнавал, персонализм, теория романа, эстетика **.**

Информация об авторе: Сергей Владимирович Сандлер — PhD по философии, ул. Давид Нив, д. 21, кв. 19, Беер-Шева, Израиль. E-mail: sergeiys@gmail.com

THE PLACE OF CARNIVAL IN THE CONTEXT OF MIKHAIL BAKHTIN'S PHILOSOPHY

Sergeiy Sandler

Independent scholar, Beer Sheva, Israel

Received: September 18, 2016

Acknowledgements: This paper is based on a lecture delivered at a panel discussion at the Institute of World Literature (IWL RAS), Moscow, on November 17, 2015, commemorating the 50th anniversary of the publication of Mikhail Bakhtin's book on Rabelais, and the 120th birthday of its author.

Abstract: The role that Mikhail Bakhtin's book on Rabelais, and the carnival theme more generally, plays in Bakhtin's philosophy is a perennial concern in Bakhtin studies. Indeed, how would one reconcile such ideas as the carnival crowd, the unclear boundaries of the human body in grotesque imagery, or the notion of a collective ancestral body, with Bakhtin's personalism, his emphasis on the impossibility of merging self and other into one? However, Bakhtin himself did not see these notions as incompatible. We find them not only separately, in works from different periods, but also adjacently, for example in the 2nd edition of his book on Dostoevsky. In this paper, I attempt to reconstruct the philosophical context, in which carnival appears in Bakhtin's work and to place carnival within the development of Bakhtin's aesthetics. I follow the process in which Bakhtin's aesthetics and theory of the novel developed from an early focus on the human image examined from another's point of view, to the carnivalesque image, dominated by the perspective of the I-for-myself. At the heart of this process stands Bakhtin's study of how the image of a free and creative individual has been forged in world literature. When we compare the aesthetic views and evaluations espoused by Bakhtin in different periods, we sometimes find sharp reversals in his position. Nevertheless, these reversals are part of a continuous process of development in what can rightly be seen as essentially the same philosophical conception that informs Bakhtin's work in all periods.

Keywords: Mikhail Bakhtin, Carnival, personalism, theory of the novel, aesthetics.

Information about the author: Sergeiy Sandler, PhD in Philosophy, an independent scholar. David Niv 21/19, Beer Sheva 8425625, Israel. E-mail: sergeiys@gmail.com

Книга о Рабле, и вообще карнавальная тема, часто воспринимается как почти чужеродный элемент в философии М. М. Бахтина[1]. Дей-

[1] Тезис о чужеродности карнавальной темы выдвигается разными авторами и с разными целями — то как одно из свидетельств общей неоднородности бахтинской философии, то в контексте моральной критики идеалов, выступающих на первый план

ствительно, как можно совместить, в рамках одной и той же теории, толпу на карнавальной площади, размытые контуры индивидуального тела в гротескном образе, идею родового тела, с персонализмом Бахтина, с его подчеркиванием несовместимости *я* и *другого*? Правда, похоже, что сам Бахтин тут противоречия не замечал. Карнавальная тема спокойно соседствует с принципиальным персонализмом в его рабочих записях разных лет[2]. Более того, в книге «Проблемы поэтики Достоевского», являющейся, пожалуй, самым ярким выражением бахтинского персонализма, добавленная ко второму изданию четвертая глава [2, т. 6, с. 115–202] ставит именно карнавал в центр линии исторического развития романа, ведущего к созданию полифонического романа Достоевского[3].

В этой статье я попытаюсь поставить книгу о Рабле и тему карнавала в их философский контекст у Бахтина. Для восстановления этого контекста понадобится реконструкция основных стадий развития бахтинской философии (что, конечно, дело рискованное; у нас нет полного изложения Бахтинской философии, а есть фрагменты, где немало противоречивых моментов, и в разных интерпретациях эти моменты могут укладываться по-разному). Продукт этой реконструкции — история развития *единой* философской концепции, где есть эволюция, но нет революций. В этом процессе развития Бахтин многое пересматривал и переосмыслял, как мы увидим в дальнейшем, иногда были и довольно резкие повороты, но некоторое ядро его философии сохранялось.

Первая философия М. М. Бахтина

Исходный пункт для изучения философии М. М. Бахтина — два ранних неоконченных и не полностью сохранившихся труда, посмер-

---

в описаниях карнавальной толпы, то просто как часть попытки реконструировать процесс развития бахтинской мысли. См., например: [5; 8; 11].

[2] Обе темы часто встречаются на страницах рабочих записей 1940-х гг., хотя ударение падает то на одну, то на другую. См., например, «К философским основам гуманитарных наук» [2, т. 5, с. 7–10] (обе темы), «Риторика, в меру своей лживости...» [2, т. 5, с. 63–70]; «Человек у зеркала» [2, т. 5, с. 71], «К вопросам самосознания и самооценки» [2, т. 5, с. 72–79] (преобладают персоналистические мотивы, но не отсутствуют и карнавальные), «Дополнения и изменения к “Рабле”» [2, т. 5, с. 80–129] (преобладает карнавальная тема, но выступают и персоналистические мотивы). В более поздних рабочих записях («Рабочие записи 60-х — начала 70-х годов» [2, т. 6, с. 371–439]), преобладает персонализм, но, снова, не отсутствует и карнавал. Наконец, обе темы сплетаются на последних страницах «Ответа на вопрос редакции “Нового мира”» [2, т. 5, с. 453–457].

[3] Черновым планом к этой главе послужили заметки «Мениппова сатира и ее значение в истории романа» [2, т. 4 (1), с. 733–749], первоначально написанные в контексте переработки книги о Рабле [2, т. 4 (1), с. 838]. См. об этом: [2, т. 4 (1), с. 838, 890–893].

тно опубликованных под названиями «<К философии поступка>» (далее — *ФП*) [2, т. 1, с. 7–68] и «<Автор и герой в эстетической деятельности>» (далее — *АГ*) [2, т. 1, с. 69–263]. Причем первенство надо отдать *ФП*, где Бахтин излагает то, что он сам называет своей «первой философией» [2, т. 1, с. 12, 22, 26, 28–29, 31]. *АГ* посвящен эстетике, которая, как мы увидим, будет в дальнейшем пересмотрена, покуда позиции, изложенные в *ФП*, в основном принадлежат к стабильному ядру бахтинской философии.

В чем же суть первой философии М.М. Бахтина? Используя более позднюю терминологию, философию Бахтина можно назвать *экзистенциальной*. Исходным пунктом для него является тот факт, что мир, который предстает перед человеческим сознанием (мир от первого лица, мир *для меня*, в котором *я* живу и поступаю), несводим к объективному описанию мира в абстрактных научно-теоретических категориях[4].

Этот принцип можно проиллюстрировать с помощью бахтинского анализа стихотворения «Для берегов отчизны дальной...» («Разлука») А. С. Пушкина [2, т. 1, с. 60–66, 71–85], или, точнее, первых двух его строк: «Для берегов отчизны дальной / Ты покидала край чужой», которые Бахтин сравнивает с более ранним вариантом: «Для берегов чужбины дальной / Ты покидала край родной». Несколько упрощая постановку вопроса у самого Бахтина, зададим вопрос: в чем разница между двумя вариантами текста? Ведь говоря *объективно*, оба варианта описывают одно и то же — предстоящее путешествие героини из пункта А в пункт В; если прочесть стихотворение грубо-биографически (как было принято в свое время), то речь идет о поездке Амалии Ризнич (итальянки, возлюбленной Пушкина) из Одессы в Италию, в мае 1824 г. [2, т. 1, с. 456 (прим. 55)]. Варианты отличаются друг от друга не той или иной деталью описываемого происшествия, а *субъективной* точкой зрения, с которой происшествие описывается и оценивается. Италия — чужбина Пушкину, но отчизна для Ризнич.

Говоря объективно, научно, путешествие Ризнич можно свести к линии на карте или к траектории определенного предмета в пространстве-времени. Траектория эта видна нам извне, или, точнее, вообще дана помимо какой бы то ни было точки зрения. А вот сама Ризнич переживала это путешествие не по карте, а со своей единственной точки зрения, и было оно для нее не только плаваньем из Одессы в Италию, а возвращением на родину, после разлуки с возлюбленным. Таково это путешествие как *поступок* Ризнич. Иначе переживал пу-

---

4 То же соображение лежит в основе философии С. Киркегора (см. в особенности: [3]). С трудами Киркегора М.М. Бахтин был знаком с юности [1, с. 41–43]. О связи философии Киркегора с базисной философской мотивацией М.М. Бахтина см.: [9; 10]. Шире о Бахтине и Киркегоре см., например: [6; 7].

тешествие Пушкин (как лирический герой стихотворения). Для него это — отъезд возлюбленной на чужбину.

Итак, «объективное» путешествие — одно, а вот поступков — как минимум два[5]. Философская традиция, еще со времен досократиков, ориентирована на сведение множества к единству. Вопреки этой традиции, Бахтин отдает первенство множеству поступков — множеству миров, предстающих перед разными людьми с *единственной* реальной для каждого из них точки зрения — над *единым* объективным научным описанием[6]: «Единственное исторически действительное бытие больше и тяжелее единого бытия теоретической науки» [2, т. 1, с. 12].

Поступок, «событие бытия», мир *для меня*, измеряется в человеческих (субъективных) координатах, таких как «отчизна» и «чужбина» (но и проще: «здесь», «там», «слева», «справа», «завтра», «вчера», «туда», «обратно» — всюду предполагается чей-то кругозор, чье-то место в пространстве и времени как точка отсчета). Мир поступка конкретен и сплошь оценен, «интонирован». Географическую карту, на которой можно обозначить маршрут корабля, плывущего в Италию, создали реальные люди — картографы — путем абстракции из своего реального опыта и сведений об опыте других людей. Таким образом, из мира поступка есть доступ к объективному миру научных знаний. А вот в обратную сторону хода нет: если предположить, что объективный мир, познаваемый наукой, только и есть действительность в полном смысле слова, то мир моего поступка становится необъяснимой загадкой. Любая точка на карте может потенциально стать точкой, с которой кто-то воспринимает мир, но из существования этого потенциала, реализация его никак не следует. Даже самая детальная и точная информация о том, как подобный мне человек, в подобных моим обстоятельствах, воспримет, оценит, переживет и поступит, не может стать на место настоящих моих восприятий, оценок, переживаний и поступков.

Но ударение на феноменологию поступка и субъективного восприятия — лишь одна сторона дела. В философии М. М. Бахтина *я-для-себя* не стоит особняком, мир-от-первого-лица не самодостаточен. Недостает в нем меня самого.

У истоков философии Нового времени стоит конституция субъекта через интроспекцию, самосозерцание, у Р. Декарта[7]. Бахтин же

[5] Переживание, покуда оно действительно кем-то переживается, вполне может считаться поступком.

[6] Притом Бахтин не релятивист, и саму объективность объективного описания он не оспаривает.

[7] Упомянутый выше термин «первая философия» явно намекает на спор с «Размышлениями о первой философии» Декарта. Другое, косвенное, свидетельство о критике картезианства как важном моменте ранней бахтинской философии мы находим

отрицает саму возможность прямой интроспекции. Я не вижу самого себя так, как я вижу других людей. Даже смотря на отражение моего лица в зеркале, я не в состоянии воспринять целостный образ себя самого; мое самоощущение изнутри не совпадает с внешним выражением моего лица в зеркале, на которое я смотрю как бы глазами другого. Мой целостный образ, и поэтому — я сам как полноценный субъект, мне дан только через посредство *другого*[8].

Отсюда вытекает бахтинская ранняя эстетика *вненаходимости* и *завершения*: вненаходимость позволяет автору «собрать *всего* героя, который изнутри себя самого рассеян и разбросан» и «восполнить *до целого* теми моментами, которые ему самому в нем самом недоступны: как-то полнотой внешнего образа, наружностью, фоном за его спиной, его отношением к событию смерти и абсолютного будущего и пр.» [2, т. 1, с. 96][9]. Таким образом автор дарует герою (а также бог человеку, другой мне) его самого.

Образ свободного человека

В дальнейшем М. М. Бахтин во многом пересматривает свою эстетику. Процесс этого пересмотра — одна из главных движущих сил в развитии философской позиции, и в особенности теории романа, Бахтина. В этом процессе сохраняется определенное философское ядро, но есть и повороты, начиная с переоценки творчества Ф. М. Достоевского.

Первые страницы книги «Проблемы творчества Достоевского» (далее — *ПТД*) посвящены полемическому утверждению того, что Достоевский «*один* автор-художник», а не «*несколько* авторов-мыслителей» — его героев [2, т. 2, с. 11, 7–14 и далее]. Слово «художник» здесь не случайно. Полифонический роман Достоевского, по Бахтину, именно и есть достижение художественное, создание нового типа построения *образа* героя. Но ведь критика здесь частично направлена в адрес его собственной оценки творчества Достоевского в *АГ*, где Достоевский, подобно романтикам, представлен как пример *неудавшегося* завершения героя. Неудача завершения означает отсутствие эстетической *формы*. Именно *художником* Достоевский в *АГ* не является [2, т. 1, с. 99–101, 212].

в краткой заметке Л. В. Пумпянского, реагирующей на доклад М. М. Бахтина в Невельском кружке в 1919 г., где в том числе обсуждалось раннее бахтинское понятие нравственной реальности: «...нравственная реальность есть, потому что в противном случае... Декарт...» (цит. по: [4, с. 227]).

8 Самое обширное обсуждение этих тем мы находим в АГ, но см. также: ФП [2, т. 1, с. 66–68], а позже, см., например: [2, т. 5, с. 71, т. 6, с. 397, 457].

9 Заметим, между делом, что ранняя эстетика Бахтина во многом ориентирована на эстетику прекрасного у И. Канта, с ее позицией незаинтересованного созерцания по отношению к эстетическому объекту (ср. АГ: [2, т. 1, с. 100]).

При этом содержание анализа героев Достоевского во многом остается без изменений в обоих трудах[10]. Так, у героев этого типа «задний план, мир за спиною героя не разработан и не видится отчетливо автором и созерцателем, а дан предположительно, неуверенно изнутри самого героя, так, как нам самим дан задний план нашей жизни» [2, т. 1, с. 100]. Диалоги таких героев «начинают вырождаться в заинтересованные диспуты, где ценностный центр лежит в обсуждаемых проблемах» [2, т. 1, с. 100]. Еще одно описание неудавшегося завершения героя автором вообще звучит как цитата из книги о Достоевском:

> «Такой герой не завершим, он внутренне перерастает каждое тотальное определение, как не адекватное ему; он переживает завершенную целостность, как ограничение и противуставляет ей какую-то внутреннюю тайну, не могущую быть выраженной: “Вы думаете, что я весь здесь”, как бы говорит этот герой, “что вы видите мое целое? Самое главное во мне вы не можете ни видеть, ни слышать, ни знать”. Такой герой бесконечен для автора, т. е. все снова и снова возрождается, требуя все новых и новых завершающих форм, которые он сам же и разрушает своим самосознанием. Таков герой романтизма: романтик боится выдать себя своим героем и оставляет в нем какую-то внутреннюю лазейку, через которую он мог бы ускользнуть и подняться над своею завершенностью» [2, т. 1, с. 101][11].

За этими характеристиками стоит один и тот же принцип оформления образа героя: точка зрения от первого лица, с позиции *я-для-себя*. Меняется же оценка творчества Достоевского, причем за этой переменой стоит пересмотр Бахтинской эстетики. В *АГ* от автора требуется оформление героя извне, и преобладание форм ви́дения от первого лица свидетельствует о неудавшейся попытке автора стать в позицию вненаходимости по отношению к герою. Начиная с *ПТД*, наоборот, отказ Достоевского от завершения героя извне (заочно), и центральная роль самосознания героя в оформлении его образа, признается великим художественным достижением. Причем такое оформление образа уже отнюдь не противоречит вненаходимости автора герою. Достоевский — художник, и сознания его героев не совпадают с сознанием автора:

---

[10] Точнее, герои Достоевского в ПТД сочетают в себе элементы описания двух типов неудавшегося завершения героя автором в АГ. К одному типу («герой завладевает автором») относятся герои Достоевского, а ко второму (автор завладевает автобиографическим героем) — герои романтиков. В обоих случаях точка зрения автора совпадает с точкой зрения героя, правда по разным причинам [2, т. 1, с. 99–101, 212].

[11] Ср., например, анализ «Человека из подполья» в ПТД, особенно [2, т. 2, с. 129–130].

> «Слово героя, поэтому, вовсе не исчерпывается здесь <у Достоевского> обычными характеристическими и сюжетно-прагматическими функциями, но и не служит выражением собственной идеологической позиции автора (как у Байрона, например). Сознание героя дано как другое, чужое сознание, но в то же время оно не опредмечивается, не закрывается, не становится простым объектом авторского сознания» [2, т. 2, с. 12].

Итак, *диалог как художественная форма*, именно и есть то новое, что мы находим в *ПТД*. В *АГ* герой — объект авторского созерцания и оформления. Эстетический образ пассивен и предопределен [2, т. 1, с. 124, 191, 237]. В диалоге же герои уже не пассивны, обретают свой *голос*, *отвечают* друг другу. В формах диалога становится возможным создать образ *свободного* и *творящего* человека, отразить заданность, а не только данность. Именно такой образ «человека в человеке» М. М. Бахтин признает теперь (словами самого Достоевского) *реализмом* в высшем смысле [2, т. 2, с. 77].

Образ свободного человека — центральная тема в дальнейшем развитии теории романа М. М. Бахтина, вплоть до, и включая, его книгу о Рабле. В трудах 1930-х и начала 1940-х гг. Бахтин часто намечает образ «деятеля», «инициативного героя», творца, человека в изменяемом им мире, в качестве вершины исторического развития романного жанра и одной из своих главных тем[12]. В книге о Рабле к этому контексту относятся темы творческой свободы смеха, творческой силы человеческого тела и связи карнавала с историческими сменами и переменами. Но это — лишь отдельные (и несколько опосредованные) выражения темы образа свободного человека, в контексте которой вырастает весь замысел книги.

Как уже сказано выше, образ свободного человека дан в формах ви́дения от первого лица, а не в пластических формах ви́дения извне. М. М. Бахтин подчеркивает эти формы, обсуждая историю европейского романа вообще, и в частности творчество Достоевского, Гёте и Рабле.

Целостный образ меня самого мне недоступен. Следовательно, образ героя, данного с точки зрения *я-для-себя* — образ незавершенный и незавершимый. Таковы, как мы уже видели, герои Достоевского по Бахтину. В материалах к книге о романе воспитания, тот же образ интересует Бахтина у Гёте: «Образ человека в творчестве Гёте <...> Создание типа открытого, незавершенного героя» [2, т. 3, с. 206]. Такому незавершенному герою соответствует и незавершенный мир,

---

[12] См., например, «К “Роману воспитания”» [2, т. 3, с. 226, 261–264, 278, 325, 332], «К вопросам теории романа» [2, т. 3, с. 571, 578, 586], «Роман, как литературный жанр» [2, т. 3, с. 640].

который он свободен изменить [2, т. 3, с. 215]. В более поздних трудах появляется тема *современности* как времени незавершенного становления мира и человека (например, [2, т. 3, с. 592]), Наконец, в книге о Рабле Бахтин постоянно подчеркивает незавершенность и незавершимость карнавального образа — особенно тела и мира (например, [2, т. 4 (1), с. 31–33, 252, 453, 660, 675]).

Когда в книге о Рабле М. М. Бахтин оспаривает эстетический канон Нового времени, он оспаривает завершающее описание человека извне. Этому эстетическому канону характерно: «Совершенно готовое, завершенное, строго отграниченное, замкнутое, показанное извне, несмешанное и выразительное тело» [2, т. 4 (1), с. 317]. Не случайно, что почти каждый элемент в этом списке мы находим раньше, в *АГ*, но со знаком плюс: именно так, как мы уже видели, должен был изображаться герой, завершенный автором. Гротеск, который Бахтин противопоставляет этому эстетическому канону, имеет признаки именно образа, данного в формах ви́дения от первого лица: гротескное тело показано во взаимодействии с миром и с другими телами, где всегда дано и ощущение изнутри, но где нет четкого контура целого тела. Это — тело, конкретно оценивающее и постоянно изменяющее свой мир, тело свободного человека.

В этом же контексте интересна и переоценка ругательств Бахтиным. В *АГ* ругательство — злоупотребление позицией вненаходимости, «Своеобразное извращение формы самоотчета-исповеди <...> в своих глубочайших — и, следовательно, худших — проявлениях», «использование своего привилегированного места вне другого для прямо противоположных должному целей» [2, т. 1, с. 212–213]. В книге о Рабле ударение переходит на амбивалентную *тональность* ругательств, или, в терминологии ранней бахтинской философии, на их эмоционально-волевой тон, проявление моей оценки, окрашивающей мир моего поступка. И тут подразумевается точка зрения от первого лица.

Время и пространство

Правда, в *ПТД* вести речь об *образе* свободного человека еще не вполне корректно. «Герой Достоевского не образ, а полновесное слово, чистый голос» [2, т. 2, с. 50]. В краткой главе *ПТД* об авантюрном сюжете М. М. Бахтин пишет, что «все герои Достоевского сходятся вне времени и пространства» [2, т. 2, с. 76]. Как известно, эту самую главу Бахтин в дальнейшем заменит во второй редакции книги обстоятельной главой о карнавале и мениппее, где диалог свободных голосов уже получает вполне конкретное пространственно-временное наполнение. Именно подготовка *временных и пространственных*

форм, в которых станет возможным образ свободного человека, становится в центр внимания Бахтина начиная с середины 1930-х гг.

Одно из главных понятий в работах М. М. Бахтина этого периода — понятие хронотопа. На языке ранней бахтинской философии хронотоп — это траектория движения героя по *сплошь-оцененным и интонированным* пространству и времени, где происходят *события* встречи сознаний героев. В хронотопе мы находим время и пространство, данные в формах ви́дения от первого лица. В ранней бахтинской эстетике от автора требуется преодолеть хронотопичность его образов. И в *ПТД* вопрос о хронотопе у Достоевского еще не ставится; возвращаясь позже к теме авантюрного сюжета, Бахтин пишет, что «именно хронотопа здесь нет» [2, т. 3, с. 220]. А вот в середине 1930-х гг. хронотоп становится в центр внимания. Причем интересен и набор тем, которые Бахтин рассматривает под этим углом. Впервые термин «хронотоп» появляется в контексте работы над (несохранившейся) книгой о романе воспитания, где первым делом обсуждается образ развивающегося человека в изменяемом им мире, то есть один из вариантов образа свободного человека — идеал, к которому приблизился Гёте [2, т. 3, с. 218–325]. Несколько позже (и в том же массиве рабочих записей) Бахтин обращает внимание на хронотопы автобиографических форм [2, т. 3, с. 385–399]. Наконец, именно в записях о хронотопе мы находим первое обширное обсуждение романа Рабле у Бахтина [2, т. 3, с. 418–472].

Несколько слов об автобиографическом «звене»: Автобиографические литературные формы интересуют М. М. Бахтина во всех периодах его творчества (так же, как и близко-примыкающая тема зеркального отражения). Но если в *АГ* перед автором автобиографии стоит задача найти точку опоры вне себя для создания образа автобиографического героя, то в 1930-е гг., наоборот, описание своей жизни с внешней точки зрения становится лишь начальным пунктом исторического процесса создания автобиографического образа героя — творца и деятеля[13]. Античные автобиографии показывают человека сплошь внешнего, публичного, и дают образ героя в восхваляющих тонах (основываясь на хвалебных литературных формах). Сама собой напрашивается аналогия с одержимостью другим у человека, смотрящего на свое зеркальное отражение [2, т. 1, с. 113, т. 5, с. 71]. Точка зрения другого на автобиографического героя дана здесь с самого начала, но не потому, что Бахтин признает ранее отрицаемую им возможность прямого самосозерцания, а потому, что формы само*выражения*, так же получены мною от других, как и формы самосозерцания. Но в простом восхвалении самого себя, точка зрения

[13] Причем интересно, что М. М. Бахтин рассматривает хронотоп биографии и автобиографии совместно, см.: [2, т. 3, с. 387].

другого узурпируется. Тут — фальшь, ложь и подцензурный официоз [2, т. 1, с. 113, т. 5, с. 71, 88]. Дальнейшее развитие автобиографического хронотопа подразумевает созревание внутреннего мира героя, образа становящегося героя и героя-творца. Другими словами, формы ви́дения с точки зрения *я-для-себя* входят в фонд литературных форм создания образа человека, как и форм самовыражения и самоописания.

Мы подходим непосредственно к появлению карнавальной темы в трудах М.М.Бахтина, впервые, по-видимому, в наброске «Идея карнавала», частично опубликованном в составе комментариев И.Л.Поповой к Собранию сочинений М.М.Бахтина [2, т. 4 (2), с. 611–615][14]. С «открытием» карнавала связана и переоценка роли смеха в романе Рабле: одно из постоянных полемических замечаний в книге о Рабле относится к неправильности понимания гротеска и смеха у Рабле как сугубо отрицательной сатиры (см., например, [2, т. 4 (1), с. 40 и далее]. Но ведь именно положительный смысл раблезианского смеха ранее отрицал и сам Бахтин [2, т. 3, с. 52, 198]. Причем переоценка происходит очень быстро. Так, в материалах к книге о романе воспитания мы находим реплику о том, что энциклопедичность у Рабле несла «отвлеченно-книжный характер, за ней не было м о д е л и мирового целого» [2, т. 3, с. 314]. В том же тексте, через какие-то двадцать страниц, роман Рабле уже осмысливается более или менее так, как он будет понят в написанной о нем позже книге [2, т. 3, с. 331–333].

Идея карнавала — открытие конца 1930-х гг., но тот философский вопрос, на который эта идея отвечает (да во многом и общий контур ответа на этот вопрос), был уже намечен. М.М.Бахтин искал пространственно-временные формы для создания образа свободного человека, формы, в которых этот образ вырабатывался в истории литературы. Решение, которое Бахтин нашел, можно сформулировать так: *образ свободного человека совпадает с образом всего мира, данного в конкретных формах ви́дения с точки зрения я-для-себя; образ поступающего человека есть образ мира, конституированного его поступком.* Именно такой образ мира Бахтин находит в романе Рабле, и именно такой образ формируется в карнавальной стихии.

В карнавальном образе тела М.М.Бахтин подчеркивает:

> «Отсутствие момента художественного пластического созерцания и з в н е <...>, но <тело описано> исключительно в процессе борьбы со смертью: в рождении, в смерти (расчленяемое тело), в совокупле-

---

[14] Причем набросок этот — часть бахтинского конспекта описания римского карнавала у Гёте, скорее всего прочитанного во время работы над книгой о романе воспитания.

нии, в еде, в гимнастике, в болезни; это — драма тела, как такового» [2, т. 4 (1), с. 647].

Но «тело, как таковое» не есть абстрактное понятие тела. М. М. Бахтин настаивает на том, что карнавальное тело не дано извне, в формах ви́дения *другого-для-меня* (и заметим снова контраст с ранней эстетикой в *АГ*). А вот характерные черты ощущения тела изнутри, с точки зрения *я-для-себя*, намечаются четко. Карнавальный образ тела — образ тела *действующего* и *ощущающего*, которым *я* воздействую на мир, и через которое мир воздействует на *меня* и дан *мне*. Такой образ тела как бы распространяется на весь мир, включает мир в себя. Происходит «отелеснение мира», в котором все измеряется «человеческими телесными масштабами» [2, т. 3, с. 428]. Бахтин многократно подчеркивает представление о теле как о микро*косме* и единую *топографию* тела и мира (низ тела — земля, преисподняя; верх тела — рай, небеса) в романе Рабле и, шире, в карнавальной образности [2, т. 4 (1), с. 27, т. 4 (2), с. 31]. Весь мир входит в индивидуальную «зону контакта». Происходит «расширение кругозора» [2, т. 4 (1), с. 646][15].

Космичность и топографичность карнавального образа важна М. М. Бахтину не только с эстетической точки зрения (как элемент оформления образа свободного человека), а и по гносеологическим соображениям. Вспомним, что в *ФП* Бахтин отдает первенство конкретно переживаемому миру моего поступка над миром абстрактных (ничьих) объективных данных. Такую позицию можно обвинить в узости и ограниченности. Есть ли здесь место для бесконечных просторов вселенной, для времени до моего рождения и после моей смерти, для ценностей вне сферы моей непосредственной заинтересованности?

Космичный и топографичный мир карнавальных образов частично отвечает на это возражение. В этих образах весь мир дан моему сознанию, причем без посредства абстрактных понятий и категорий теоретических наук. М. М. Бахтин продолжает свой спор с Декартом:

> «Расширение кругозора (пространственного порядка), но нет типизующих генерализаций. Нет зияний между единичным и общим. Отвлеченно-математические, иррациональные и мнимые величины отсутствуют. Резкие отличия от картезианского и ньютоновского мира. Общее (типическое, функциональное, математически закономерное) еще не стало играть своей ведущей роли в картине мира. Движение шло не от единично-частного к общему и типическому, а от единично-индивидуального к космическому (тоже индивидуально-

15 Заметим: расширение именно кругозора, а не окружения или среды.

му), от маленького к большему и величайшему. Отсюда — значение перечислений и номинаций (там, где теперь обобщающее выражение, у Рабле перечисление всех возможных вещей и действий); коллектив, где каждый может быть назван по имени» [2, т. 4 (1), с. 646][16].

Еще подчеркнем ценностный аспект карнавальной топографии, например, наглядное и осязаемое присутствие рая и ада в образах Шекспира: «Образ у Шекспира всегда чувствует под собою ад, а над собою — небо (т. е. действительную топографию сцены)» [2, т. 4 (1), с. 692]. И, конечно, образ, данный с точки зрения *я-для-себя* несет в себе эмоционально-волевые тона. Бахтин, как мы уже заметили, подчеркивает роль хвалы и брани, и их амбивалентного соединения, в карнавальном образе. У Рабле нет нейтральных эпитетов [2, т. 4 (1), с. 439, т. 4(2), с. 450].

Итак, карнавальный образ есть образ поступка, данного изнутри, а потому и образ поступающего человека. Именно поэтому карнавал и оказывается в центре исследования генеалогии романа Достоевского в более поздних трудах М. М. Бахтина[17].

Заключение: философские инварианты

До сих пор, мы следили за развитием эстетики М. М. Бахтина и изменениями в его понимании и оценке литературных образов. Но ведь, как уже было отмечено, речь здесь идет о развитии *единой* философской позиции. Подводя итоги, обратим внимание на стабильное ядро бахтинской философии.

Первым делом, мы имеем право говорить о развитии в философии М. М. Бахтина, а не о переходе от одной философской позиции к совсем другой, потому, что все изменения в бахтинской эстетике следуют принципам его же «первой философии», сформулированной преимущественно в *ФП*.

Первая философия Бахтина признает первенство поступка — моей целенаправленной деятельности в мире, каким он предстает передо мной, сплошь пронизанным моими оценками — над объективным миром, продуктом безличных обобщений и абстракций. Поступок *реален* и *действителен*. Как мы могли убедиться, М. М. Бахтин продолжает противопоставлять карнавальный образ, в котором сохраняются все главные характеристики феноменологии поступка, абстрактно-теоретической картине мира Декарта и Ньютона[18].

16 См. также: [2, т. 4 (1), с. 614–615, 647].

17 Уже в «Дополнениях и изменениях к “Рабле”» [2, т. 5, с. 81, 98–99, 110–111, 117–118], и, конечно, в 4-й главе «Проблем поэтики Достоевского».

18 Правда, в одном месте мы можем найти формулировку, якобы противоречащую этому тезису. Так, анализируя античную биографию и автобиографию, М. М. Бахтин пишет, что «в условиях греческой площади, где началось самосознание человека

В этом же ключе надо понимать и использование Бахтиным слов «реальность» и «реализм». Реален, по Бахтину, поступок. Понятие реализма, которое, конечно, играло важную роль в официальном литературоведении тех лет, Бахтин переделывал на свой лад — вместо правдоподобного описания общественных и экономических условий жизни в литературе (а также и вместо пластически правдоподобного воспроизведения формы человеческого тела в скульптуре и живописи), слово «реализм» у Бахтина означает описание «человека в человеке» и ви́дения мира изнутри (и соответствующий ему гротескный образ тела). Термин «реализм», таким образом, прямо связан у М. М. Бахтина с созданием образа свободного человека. Поэтому реализм XVIII и XIX вв., по Бахтину, опирается на конкретно-переживаемое историческое время, где «временные ряды были реалистически освоены, спаяны с реальным пространством (“хронотоничны”), дифференцированы, детализированы, нюансированы, измерены живыми человеческими масштабами» [2, т. 3, с. 270]. Поэтому готический/гротескный *реализм* — центральная тема в книге о Рабле (даже вынесенная поначалу в ее заглавие: «Франсуа Рабле в истории реализма»). Наконец, и добавленную уже в 1973 г. сноску к статье «Формы времени и хронотопа в романе», где Бахтин спорит с И. Кантом о роли пространства и времени, понимая их не как трансцендентальные формы, «а как формы самой реальной действительности» [2, т. 3, с. 342], нужно, по-моему, понимать в том же свете. Бахтин здесь не становится на позицию философского реализма или материализма в обычном смысле, а намекает на свою раннюю философию поступка, где время и пространство — формы, в которых я воспринимаю мир и поступаю в нем.

Один центральный элемент философии М. М. Бахтина действительно как бы остается в тени в его книге о Рабле и других работах карнавального цикла. Действительно, куда делся *другой* и связанные с ролью другого темы (например, вненаходимость)?

Было бы неточно сказать, что роль другого совсем исчезла со страниц книги о Рабле. Вспомним роль межи языков и встречи

<...> Внутреннего человека — “человека для себя” (*я для себя*) и особого подхода к себе самому — еще не было» [2, т. 3, с. 388] (курсив мой. — *С. С.*). Но если поместить эту цитату в ее более полный контекст, противоречие исчезает. Речь здесь идет о формировании самосознания, а не сознания, т. е. Бахтин говорит не о феноменологии восприятия мира с моей точки зрения, а о самовосприятии, формировании образа себя самого. Такой образ, напомним, возможен только через посредство другого, и именно на этом посредстве и настаивает Бахтин: «Но эта сплошная овнешненность человека осуществлялась не в пустом пространстве <...> а в органическом человеческом коллективе, “на народе”» [2, т. 3, с. 389] (заметим, снова, неприятие Бахтиным возможности создания голо-теоретического образа «в пустом пространстве»). В более поздние эпохи, по Бахтину, создается не я-для-себя, как точка зрения, а представление о человеке как частном лице, в жизни которого есть сферы, недоступные другим.

культур (языковых сознаний) как предпосылок к выходу карнавальной стихии в большую литературу. Вспомним и многоязычие слова у Рабле [2, т. 4 (1), с. 488–496, т. 4 (2), с. 497–506]. Но в более философском ракурсе, роль другого остается как бы за кулисами, подразумевается без прямого высказывания. Причем, вместе с перемещением доминанты от эстетики ви́дения извне к формам восприятия изнутри, меняется и место другого в типе литературно-художественных образов, интересующих Бахтина. Место другого (и Другого) в таком образе аналогично роли другого, как автора, с точки зрения героя, и, особенно, проявлениям роли другого в *этике* (а не в эстетике) раннего Бахтина. В частности, к позиции другого относятся абсолютные ценностные координаты карнавального пространства и времени.

Мы уже обращали внимание на абсолютные ценностные координаты пространственной топографии карнавального образа (верх и низ). Временны́е координаты — абсолютное прошлое, и особенно будущее — присутствуют в бахтинской философии с самого начала. Будущее («абсолютное смысловое будущее») у Бахтина — ценностная и религиозная категория. Оно противостоит настоящему как идеал наличности, благодать греху, и требует от меня перерождения, метаморфозы [2, т. 1, с. 189–195]. Благодать эта исходит от *другого* (и от *Другого*). Именно в этом ценностном смысле, а не в чисто хронологическом понимании (в котором будущее и не может быть непосредственно дано *мне*), будущее является организующим центром карнавального образа у Рабле, что М. М. Бахтин многократно подчеркивает в своей книге [2, т. 4 (1), с. 488–496, т. 4 (2), с. 497–506]. Иногда оно переодевается в «светлое будущее» официальной идеологии, но его главная роль везде — роль идеала, внешнего ценностного ориентира.

В докладе «Роман, как литературный жанр» («Эпос и роман») М. М. Бахтин противопоставляет ценностное значение абсолютного прошлого и абсолютного будущего в эпосе и романе. Это противопоставление в некотором смысле возвращается к темам ранней бахтинской эстетики, помещает ее в более широкий контекст теории литературы, которую он разрабатывал в 1930-е гг. Ведь образ героя в эпосе, по обобщенной и идеализированной схеме, представленной в этом докладе, во многом совпадает с идеалом завершенного образа героя в *АГ*[19]. Бахтин не столько отвергает свою раннюю эстетику, сколько преодолевает ее. Добавим также, что в романе ценностная ориентация на будущее прямо связана с входом настоящего време-

[19] Заметим следующую реплику из заключительного слова М. М. Бахтина на обсуждении доклада в ИМЛИ: «Что же касается *завершенности* этой эпопеи, я скажу, что более совершенного произведения, чем эпопея Гомера, я не знаю» [2, т. 3, с. 647] (курсив мой. — *С. С.*). Выбор слова «завершенность» в этом контексте, по-моему, не случаен.

ни в литературу. Настоящее время — временной центр мира моего поступка.

В дальнейшем развитии темы временных координат образа свободного человека — или, проще, темы *большого времени*[20] — абсолютное смысловое будущее олицетворяется в фигуре нададресата, на понимание которого ориентируется мое высказывание [2, т. 5, с. 337–338]. В большом времени смысл моего высказывания обретает бессмертие («праздник возрождения» [2, т. 6, с. 435]), но смысл этот будет жить не в моем самовосприятии, а в осмыслении других и с их позиции вненаходимости. Такое же понимание бессмертия мы находим и в *АГ*, где бессмертна *душа*, а не дух, т. е. не я изнутри себя, а я в оформлении и осмыслении с (обязательно правой) позиции другого [2, т. 1, с. 176]. В книге о Рабле эту же функцию исполняет бессмертие в родовом теле. Наконец, в работах начала 1940-х гг. Бахтин разрабатывает, в контексте карнавала, тему веселого и бесстрашного целого[21]. Этому целому я могу доверить границы моей жизни, мои рождение и смерть. Тут снова позиция *другого*, пространственно-временной аналог абсолютного смыслового будущего.

Итак, книга о Рабле, и карнавальная тема вообще, представляет собой одну из стадий развития философии М. М. Бахтина. Основные принципы этой философии были сформулированы уже в самых ранних сохранившихся трудах Бахтина, хотя, конечно, некоторые ее элементы пересматривались и изменялись со временем. И если карнавальный образ и может показаться чем-то чужеродным на фоне персоналистического пафоса других бахтинских тем, то это лишь потому, что мы не учитываем еще один инвариант бахтинской философии — принципиальное несоответствие образа и изображаемого.

Образ — и пассивного героя в *АГ*, и активного героя в более поздних трудах — требует вненаходимости и принципиально не может соответствовать изображаемому. Эстетика правдоподобного образа наивна, предполагает невозможную дупликацию содержания в двух разных сознаниях. Переход от завершенного образа обособленного человека в *АГ* к незавершимому образу «человека в человеке» у Достоевского и к карнавальному образу есть переход от более наивного изображения личности (единственный я в обособленном образе) к более реалистическому, в бахтинском смысле. Необособленный карнавальный *образ* человека — не уход от принципов персонализма,

[20] Проблема большого времени — одна из общеизвестных тем позднейших рабочих записей М. М. Бахтина, но термин «большое время» используется им уже в 1930-е гг. [2, т. 3, с. 247].

[21] Например, в заметках «К философским основам гуманитарных наук» [2, т. 5, с. 7–10].

а одна из предпосылок реалистического изображения именно *единственности*.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 *Бахтин М.М.* Беседы с В.Д. Дувакиным. 2-е изд. М.: Согласие, 2002. 398 с.

2 *Бахтин М.М.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари, Языки славянских культур, 1996–2012.

Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов / отв. ред. С.Г. Бочаров, Н.И. Николаев. М., 2003. 958 с.

Т. 2: «Проблемы творчества Достоевского», 1929. Статьи о Л.Толстом, 1929. Записи курса лекций по истории русской литературы, 1922–1927 / отв. ред. С.Г. Бочаров, Л.С. Мелихова. М., 2000. 798 с.

Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.) / отв. ред. С.Г. Бочаров, В.В. Кожинов. М., 2012. 880 с.

Т. 4 (1): «Франсуа Рабле в истории реализма» (1940 г.). Материалы к книге о Рабле (1930–1950-е гг.). Комментарии и приложения / отв. ред. И.Л. Попова. М., 2008. 1120 с.

Т. 4 (2): Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса (1965 г.). Рабле и Гоголь (искусство слова и народная смеховая культура) (1940, 1970 гг.). Комментарии и приложение. Указатели / отв. ред. И.Л. Попова. М., 2010. 752 с.

Т. 5: Работы 1940-х — начала 1960-х годов / отв. ред. С.Г. Бочаров, Л.А. Гоготишвили. М., 1996. 731 с.

Т. 6: «Проблемы поэтики Достоевского», 1963. Работы 1960-х — 1970-х гг. / отв. ред. С.Г. Бочаров, Л.А. Гоготишвили. М., 2002. 800 с.

3 *Киркегор С.* Заключительное ненаучное послесловие к «философским крохам». СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2005. 680 с.

4 *Николаев Н. И.* <Вступительная заметка к публикации>: Лекции и выступления М.М. Бахтина 1924–1925 гг. в записях Л.В. Пумпянского // М.М. Бахтин как философ. М.: Наука, 1992. С. 221–232.

5 *Фридман И.Н.* Карнавал в одиночку // Вопросы философии. 1994. № 12. С. 79–89.

6 *Фришман А.* О Серене Кьеркегоре и Михаиле Бахтине «с постоянной ссылкой на Сократа» // Мир Кьеркегора. М.: Ad Marginem, 1994. С. 106–122.

7 *Щитцова Т.В.* К истокам экзистенциальной онтологии: Паскаль, Киркегор, Бахтин. Минск: Пропилеи, 1999. 164 с.

8 *Morson G.S., Emerson C.* Mikhail Bakhtin: Creation of a prosaics. Stanford, Stanford University Press, 1990. 530 p.

9 *Sandler S.* Bakhtin and the Kierkegaardian revolution (unpublished manuscript). *SSRN Electronic Journal.* January 1, 2012. 21 p. doi: 10.2139/ssrn.2558247

10 *Sandler S.* Kierkegaard and Bakhtin's Philosophical Motivation // XIV International Mikhail Bakhtin Conference, University of Bologna, Bertinoro, Italy, July 2011. URL: http://ssrn.com/abstract=2045694 (дата обращения: 17.03.2016).

11 *Wall A.* A broken thinker. South Atlantic Quarterly, 1998, vol. 97, no 3/4, pp. 669–698.

REFERENCES

1 Bakhtin M. M. *Besedy s V. D. Duvakinym*. 2-e izd. [Bakhtin M. M. Conversations with V. D. Duvakin, 2nd edition]. Moscow, Soglasie Publ., 2002. 398 p. (In Russ.)

2 Bakhtin M. M. *Sobranie sochinenij v 7 t.* [Bakhtin M. M. Collected writings in 7 vols.] Moscow, Russkie Slovari Publ. and Jazyki Slavjanskih Kul'tur Publ., 1996–2012. (In Russ.):

Vol. 1: *Filosofskaja estetika 1920-h godov*, otv. red. S. G. Bocharov, N. I. Nikolaev. [Vol. 1: Philosophical aesthetics of the 1920s. Eds. S. G. Bocharov, N. I. Nikolaev]. Moscow, 2003. 958 p.

Vol. 2: *"Problemy tvorchestva Dostoevskogo," 1929. Stat'i o L. Tolstom, 1929. Zapisi kursa lekcij po istorii russkoj literatury, 1922–1927,* Otv. red. S. G. Bocharov, L. S. Melihova. [Problems of Dostoevsky's work, 1929. Essays on L. Tolstoy, 1929. Notes from a lecture course on the history of Russian literature, 1922–1927, ed. S. G. Bocharov, L. S. Melihova]. Moscow, 2000. 798 p.

Vol. 3: *Teorija romana (1930–1961 gg.)*, otv. red. S. G. Bocharov, V. V. Kozhinov. [Vol. 3: Theory of the novel (1930–1961). Eds. S. G. Bocharov, V. V. Kozhinov]. Moscow, 2012. 880 p.

Vol. 4(1): *"Fransua Rable v istorii realizma" (1940 g.). Materialy k knige o Rable (1930–1950-e gg.). Kommentarii i prilozhenija*, otv. red. I. L. Popova. [François Rabelais in the history of realism (1940). Working notes for the book on Rabelais (1930s — 1950s). Commentary and appendices. Ed. I. L. Popova]. Moscow, 2008. 1120 p.

Vol. 4 (2): *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i renessansa (1965 g.). Rable i Gogol' (iskusstvo slova i narodnaja smehovaja kul'tura) (1940, 1970 gg.). Kommentarii i prilozhenie. Ukazateli*, otv. red. I. L. Popova. [Vol. 4 (2): The work of François Rabelais and the popular culture of the Middle Ages and Renaissance (1965). Rabelais and Gogol: Verbal art and popular humor (1940, 1970). Commentary and appendix. Ed. I. L. Popova]. Moscow, 2010. 752 p.

Vol. 5: *Raboty 1940-h — nachala 1960-h godov*, otv. red. S. G. Bocharov, L. A. Gogotishvili. [Vol. 5: Works from the 1940s through the early 1960s. Eds. S. G. Bocharov, L. A. Gogotishvili]. Moscow, 1996. 731 p.

Vol. 6: *"Problemy pojetiki Dostoevskogo," 1963. Raboty 1960-h — 1970-h gg.*, otv. red. S. G. Bocharov, L. A. Gogotishvili. [Problems of Dostoevsky's poetics, 1963. Works from the 1960s — 1970s. Eds. S. G. Bocharov, L. A. Gogotishvili]. Moscow, 2002. 800 p.

3 Kierkegaard S. *Zakljuchitel'noe nenauchnoe posleslovie k "filosofskim kroham"* [Concluding unscientific postscript to *Philosophical fragments*]. St. Petersburg, Russia, Saint Petersburg University Publ., 2005. 680 p. (In Russ.)

4 Nikolaev N. I. [Vstupitel'naja zametka k publikacii]: Lekcii i vystuplenija M. M. Bahtina 1924–1925 gg. v zapisjah L. V. Pumpjanskogo [Introductory notes, M. M. Bakhtin's lectures

and comments of 1924–1925: From the notebooks of L. V. Pumpiansky]. *M.M.Bahtin kak filosof* [M. M. Bakhtin as a philosopher]. Moscow, Nauka Publ., 1992, pp. 221–232. (In Russ.)

5 Fridman I. N. Karnaval v odinochku [A carnival for one]. *Voprosy filosofii* [Philosophical issues]. 1994, no 12, pp. 79–89. (In Russ.)

6 Fryszman A. O Serene K'erkegore i Mihaile Bahtine "s postojannoj ssylkoj na Sokrata" [On Søren Kierkegaard and Mikhail Bakhtin "with constant reference to Socrates"]. *Mir K'erkegora* [Kierkegaard's world]. Moscow, Ad Marginem Publ., 1994, pp. 106–122. (In Russ.)

7 Shhitcova T. V. *K istokam ekzistencial'noj ontologii: Paskal', Kirkegor, Bahtin* [To the origins of existential ontology: Pascal, Kierkegaard, Bakhtin]. Minsk, Propilei Publ., 1999. 164 p. (In Russ.)

8 Morson G. S., Emerson C. *Mikhail Bakhtin: Creation of a prosaics*. Stanford, Stanford University Press, 1990. 530 p.

9 Sandler S. Bakhtin and the Kierkegaardian revolution (unpublished manuscript), *SSRN Electronic Journal*. January 1, 2012. 21 p. doi: 10.2139/ssrn.2558247

10 Sandler S. Kierkegaard and Bakhtin's Philosophical Motivation. *XIV International Mikhail Bakhtin Conference*, University of Bologna, Bertinoro, Italy, July 2011. Available at: http://ssrn.com/abstract=2045694 (Accessed 17 March 2016).

11 Wall A. A broken thinker. *South Atlantic Quarterly*, 1998, vol. 97, no 3/4, pp. 669–698.

DOI: 10.22455/2500-4247-2016-1-3-4-29-42
УДК 82.0
ББК 83.0

ГРАНИЦЫ МЕЖДУ ФАКТОМ И ВЫМЫСЛОМ В СВЕТЕ ТРЕХУРОВНЕВОЙ КОМПАРАТИВИСТИКИ

© 2016 г. Ф. Лавока

Новая Сорбонна Париж 3,
Отделение мировой и сравнительной литературы
Париж, Франция

Дата поступления статьи: 25 августа 2016 г.

Аннотация: Цель статьи — пересмотреть вопрос о различии между фактом и вымыслом в диахронической, компаративистской и междисциплинарной перспективе, чему посвящена последняя монография автора статьи «Факт и вымысел. За необходимость границ» (2016). Теоретической основой анализа являются современные исследования Кете Хамбургер, Доррит Кон, Жана-Мари Шеффера, Томаса Павела и др. литературоведов теоретиков и нарратологов. Анализ проводится на большом хронологическом отрезке времени (от XVII столетия до современности). Компаративистика рассматривается во многих измерениях (временном, пространственном, интертекстуальном). Автор утверждает необходимость проведения границ между фактом и вымыслом, настаивая на том, что вымысел не является автономным и гомогенным миром, внутри которого все является фикцией, ибо фикциональные миры отсылают к объектам реальности. Важным аспектом является обращение к современным медиа: исследование проводится на широком культурологическом материале, включающем литературу, кинематограф, компьютерные игры, комиксы, при этом делается сопоставление между Западом и Востоком. В исследовании используются не только литературоведческие исследования, но также юриспруденция и когнитивные науки. Компаративистика, как она понимается в данной работе, основывается на сопоставлении артефактов, принадлежащих к разным временам, культурным пространствам (в частности, Дальний Восток и Запад) и медиа. Эти множественные измерения позволяют представить вымысел как внеисторический, транскультурный и трансмедиальный феномен. Автор определяет вымысел как возможный мир, имеющий свою собственную онтологию. Особое внимание уделяется персонажам, вопросу о парадоксе и о «металепсисе»: эта риторическая фигура укрепляет границу между вымыслом и реальностью, создавая иллюзию перехода этой границы.

Ключевые слова: факт, вымысел, компаративистика, возможный мир, парадокс, металепсис.

Информация об авторе: Франсуаза Лавока — профессор Новой Сорбонны Париж 3, Отделение мировой и сравнительной литературы, со-руководитель Центра компаративистских исследований, ул. Сорбонны, д. 17, 75230 Париж, Франция. E-mail: francoise.lavocat@univ-paris3.fr

Перевод статьи: В. Алташина

BOUNDARIES BETWEEN FICTION AND FACT IN THE LIGHT OF THE THREE LEVEL COMPARATIVE STUDIES

Françoise Lavocat

New Sorbonne Paris 3
Department of World and Comparative Literature
Paris, France

Received: August 25, 2016

Abstract: The author's aim is to reconsider the difference between fact and fiction in diachronic, comparative, and interdisciplinary perspective. The study covers a long period, mainly from the 17th Century to the present time, drawing on literary studies but also on law studies and cognitive science. A comparative methodology it employs counterpoises artefacts pertaining to different times, cultural epochs, and geographies (paying attention to the tension between the Far East and the Western world, in particular) as well as to different media. Considering these multiple dimensions, fiction is understood as a trans-historical, transcultural, and trans-medial phenomenon. The author defines fiction as a possible world that has its own peculiar ontology and focuses on a cluster of related questions including fictional characters, paradox and "metalepsis," a rhetorical figure that reinforces the boundary between fact and fiction as it creates the illusion of crossing it.

Keywords: Fact, fiction, comparatism, possible worlds, paradox, metalepsis.

Information about the author: Françoise Lavocat, Professor of New Sorbonne Paris 3, Department of World and Comparative Literature, Co-chair of the Center for Comparative Studies, 17, rue de la Sorbonne 75230 Paris, France. E-mail: francoise.lavocat@univ-paris3.fr

Translated by V. Altashina

Факт и вымысел? Опять? Вопрос этот очень много обсуждался в последние десятилетия как с точки зрения отношений между литературой и историей (Роланом Бартом и Хейденом Уайтом), так и с точки зрения теории литературы (Кете Хамбургер, Доррит Кон[1] и Жераром Женеттом)[2].

[1] Уайт Хейден (Hayden White, род. 1928) — американский историк и литературный критик. Рассмотрев особенности исторического повествования крупнейших историков XIX в., он пришел к выводу об использовании ими литературных приёмов. Хамбургер Кете (Käte Hamburger, 1896–1992) — германист, литературовед и философ, известный теоретик литературы. Кон Доррит (Dorrit Cohn, 1924–2012) — специалист по немецкой и сравнительной литературе, нарратолог. — Прим. пер.

[2] Ролан Барт (1967) и Хейден Уайт (1973, 1976, 1987) защищают мнение о неразличимости между историей и литературой, фактом и вымыслом. Диссертации Кете Хамбургер (1957), Доррит Кон (1999) и Жерара Женетта (1991), напротив, настаивают на их различии.

Таким образом, мой труд [12][3] написан в русле размышлений о вымысле, особенно оживленных с конца 1990-х гг. Я многим обязана когнитивной перспективе Жана-Мари Шеффера[4] [19], теории возможных миров, применяемой к литературным произведениям[5], а также размышлениям о мирах веры, о близости вымышленных миров и миров религиозных[6]. Однако избранная мною перспектива исследования отличается от всех предшествующих своим компаративистским аспектом, теоретической установкой, а также диапазоном применяемых перспектив, которые сделали необходимым обращение к экспертизе юристов, психоаналитиков, антропологов, специалистов когнитивных наук.

Компаративистика во многих измерениях

Пристрастие к диахронии

Я отдаю предпочтение компаративистской перспективе с широкой хронологической амплитудой, рассматривая компаративистику в качестве остранения (défamiliarisation). Моя цель — выявить новые перспективы посредством необычных сопоставлений: соотнесение размышлений о вымысле конца XX в. с теми, которые были развиты в XVII в., представляется очень продуктивным. Оно позволяет подчеркнуть сходства, но также и различия между двумя эпохами воскрешения пессимизма[7]. Еще один пример: сравнение между романами епископа Жана-Пьера Камю[8] начала XVII в. и «Матрицей» братьев

[3] Данная статья является результатом презентации этой книги на филологическом факультете СПбГУ 12 апреля 2016 г. по приглашению Шарлотты Краусс и Ларисы Полубояриновой, которым я очень признательна. Я благодарю также Веронику Алташину за ее перевод настоящей статьи.

[4] Шеффер Жан-Мари (Jean-Marie Schaeffer, род. 1952), французский философ, автор трудов по философии языка, литературы и искусства, истории эстетики. На русский язык С. Н. Зенкиным переведены две его работы: Конец человеческой исключительности. М.: НЛО, 2010. 392 с.; Что такое литературный жанр? М.: Эдиториал УРСС, 2010. 192 с. — Прим. пер.

[5] Как это сделали Умберто Эко (1979) [5] и Любомир Долежел (1999) [4]. Долежел Любомир (Lubomír Doležel, род. 1922) — чешский филолог-теоретик, нарратолог, один из основоположников теории вымышленных миров. — Прим. пер.

[6] Эту идею особенно развивает Томас Павел (1985) [17]. Павел Томас (Thomas Pavel, род. 1942) — литературовед румынского происхождения, известный своими исследованиями в области теории возможных миров применительно к литературе. — Прим. пер.

[7] Например, можно сравнить идеи де Ла Мот Ле Вайе и ХейденаУайта [12, 107]. Ла Мот Ле Вайе Франсуа де (François de La Mothe Le Vayer, 1583 или 1588–1672) — французский философ, филолог и историк, один из ярких представителей скептицизма. Начиная с конца 1980-х гг. его творчество, почти забытое, привлекает большое внимание. — Прим. пер.

[8] Камю Жан Пьер (Jean-Pierre Camus, 1584–1652), французский писатель и богослов, чьи романы пользовались большим успехом в XVII в. — Прим. пер.

Вачовски[9] демонстрирует долговечность использования аллегории в качестве мостика для истолкования связи между религиозными и фикциональными мирами [12, p. 231–245]. Можно еще вспомнить о продуктивном сравнении между древними и современными культурными артефактами, о временных парадоксах в современной научной фантастике и в барочных романах, где аллегорические персонажи путешествуют из одной эпохи в другую[10]. Все рассмотренные мною проблемы уже давно были намечены. Речь идет не только о том, чтобы последовательно показать относительность новизны, но и о том, чтобы подчеркнуть особенности. Временная параллель, которая занимает привилегированное положение в моей книге, проходит между началом современности (XVI–XVII вв.) и современной эпохой (XX–XXI вв.). Она объясняется сходствами между использованием вымысла в эти два периода, что проявляется, к примеру, во вкусе к волшебству, игре и обманчивой видимости в фикциональной литературе.

Широта пространства

Второе измерение компаративистики, используемое в моей работе, — это измерение географическое. Предпочтение отдано параллели между западноевропейским миром и Дальним Востоком. Доказывая существование глубоких и продуктивных размышлений о вымысле в японском романе 1000 г., «Повесть о Гэндзи» Мурасаки Сикибу[11], я утверждаю, что способность осмысливать проблему вымысла не ограничивается западными наследниками Аристотеля или современностью. Тезис нынешней эпохи о выходе из эры вымысла, развиваемый многими японскими социологами, позволяет также рассматривать историю вымысла и размышлений о вымысле в широком масштабе, чтобы противостоять упрощенной телеологии, ставящей в центр Запад, согласно которой, например, вымысел начиная с XVI в. становится все более и более легитимным. И, наконец, опираясь на труды совре-

[9] Вачовски Лана (Lana Wachowski, род. 1965) и Вачовски Лилли (Lilly Wachowski, род. 1967) — американские кинорежиссеры, продюсеры и сценаристки. Творческий дуэт сестер Вачовски (ранее известных как братья Вачовски) получил известность после создания культовых фильмов «Связь» и трилогии «Матрица» (1999–2003). — Прим. пер.

[10] Как, например, в «Каритее» Гомбервиля (1621) [12, p. 437–440]. Гомбервиль Марен Леруа де (Marin Le Roy de Gomberville, 1600–1674) — французский писатель, представитель прециозной литературы. Его роман «Каритея», действие в котором происходит в Египте, но в главных героях которого легко угадываются известные исторические лица, например, Людовик XIII, имел большой успех. — Прим. пер.

[11] Мурасаки Сикибу (Murasaki Shikibu, ок. 973 или 978 — ок. 1014 или 1031) — японская писательница, прославившаяся «Повестью о Гэндзи» (1000–1012), классическим произведением японской литературы, которое часто называют первым романом, первым современным романом или первым психологическим романом. — Прим. пер.

менных антропологов об индейцах Куна на островах Сан-Блас Панамы или об австралийских аборигенах Аранда, мне удалось задаться вопросом о тех определительных чертах, которые позволяют утверждать, что существуют народы, не имеющие художественного вымысла.

Вопрос об интермедиальности

Наконец, третье компаративистское измерение, развиваемое мною, представлено сопоставлением разных медиа. Отныне невозможно рассматривать вымысел исключительно в применении к литературе, ибо виртуальные миры являются неотъемлемой составляющей разных современных медиа, охватывая широкие слои населения. И в этом случае также необходимо выявить особенности. Согласно моему анализу, сопоставление приводит к необходимости различия между вымыслом и игрой. Рассмотрение различных медиа ведет к неизбежному пересмотру традиционных нарратологических концепций. В частности, это касается металепсиса (факт трансгрессии нарративного уровня, например, когда автор помещает себя внутрь художественного произведения)[12], что вызывает необходимость внимательно рассматривать театр, кино, комикс, литературу. Так, «эффект присутствия», который часто сопровождает металепсис, по-разному представлен в тексте или изображении. Можно поэтому предположить, что природа и воздействие металепсиса различны, когда нет иных границ между воспринимающей публикой и условными персонажами (в театре), а также когда этот барьер непреодолим с материальной точки зрения (он представлен страницей или экраном), так, что проникновение фикционального пространства может быть лишь метафорическим или фикциональным. Проблема металепсиса ставится по-иному, когда он пересекается с интерактивностью, например, в видеоиграх.

Эти три компаративистских измерения необходимы для представления моей концепции вымысла как трансисторического, транскультурного и трансмедиального феномена.

Теоретические положения

Двойная гетерогенность вымысла

Теоретическая позиция, защищаемая в моей книге, состоит в двойном утверждении: утверждении того, что границы вымысла являются необходимостью (логической, когнитивной, прагматической), а так-

12 Жерар Женетт модернизировал понятие металепсиса, принадлежащее древней риторике [12, p. 412–420].

же того, что вымысел не является автономным и гомогенным миром, внутри которого все является фикцией, без учета степени. Я также не думаю, что читатель или зритель разделяет единое прагматическое отношение по отношению к вымыслу (например, по выражению Жана-Мари Шеффера, отношение «взаимного игрового притворства» [19, р. 46]). Однако отношение читателя или зрителя, по всей видимости, подвижно, амбивалентно и не обязательно налагает запрет на веру. Как и отношение читателя, миры вымысла в своей основе гетерогенны, что можно понимать разными способами:

1) Фикциональные произведения гетерогенны, прежде всего, потому, что они могут включать в себя самые разнообразные онтологические объекты: говорящих животных, сверхъестественные существа, искусственный интеллект и т. п. Разумеется, реальный мир может, в зависимости от разных вселенных веры, признавать, например, привидения, ангелов или демонов. Ближайшее будущее, без сомнения, нам готовит общение с искусственным интеллектом. Но фикциональные миры в любом случае значительно превосходят реальный мир в разнообразии онтологических объектов, которые они допускают. Эта гетерогенность фикциональных миров связана с тем удовольствием, которое доставляет вымысел, ибо онтологическое множество является, безусловно, средством преодоления конечности нашего мира. Когда роман был населен гомогенным образом, т. е. мужчинами и женщинами, а не говорящими животными или мифологическими богами, это было способом имитации реальности. Но существование реалистического романа было недолгим, и современные вымышленные миры кишат самыми разными созданиями (в любой видеоигре есть как минимум десятки их различных видов).

2) Фикциональные миры гетерогенны и по другой причине: они могут содержать элементы, отсылающие к реальности, которые не дезактивируются из-за соседства с вымышленными объектами. Иначе говоря, без противоположных указаний, согласно которым Париж был бы названием космической станции, когда речь идет о Париже, имеется в виду столица Франции. Только способность отсылать к объектам реального мира позволяет объяснять конфликты, которые являются источником множества фикциональных произведений.

Вымысел между ритуалом и игрой

В моем определении вымысла отличительным критерием, который характеризует ритуал и игру и который одновременно отличает их от вымысла, является действие. Разумеется, речь не идет о том, чтобы отрицать тот факт, что фикциональные произведения пускают в ход всевозможные приемы (я называю это «достижение эффекта»).

Уже с давних времен реальный мир полон отсылок к вымыслу: участники некоторых средневековых рыцарских турниров переодевались в героев Кретьена де Труа; поклонники японских костюмированных ролевых игр наряжаются в разных персонажей, комбинируя элементы костюмов и поведения, которые они находят в банке данных. Но эти игры в переодевание персонажами и в копирование поведения за счет вымысла разительно отличаются от ритуальной практики. Последняя представляет собой проявление благоговения и общения со сверхъестественными объектами. Можно утверждать, что некоторые культуры не признавали фикциональности вследствие повсеместного присутствия ритуала и абсолютной невозможности представить объект или воображаемую деятельность без отношения к действию[13]. Это тот контекст, где сама идея воображения и представления не имеет никакого смысла.

Необходимо различать вымысел и игру, даже если современная теория имеет тенденцию их ассимилировать (я уже цитировала Жан-Мари Шеффера, который говорит о «взаимном игровом притворстве»[14]). Признавая большую близость между игрой и вымыслом, я полагаю, что игровая область имеет свою собственную онтологию, отличную от онтологии вымысла: игра в основном основана на правилах, в отличие от вымысла. Что же касается видеоигр, то их вклад в реальность характеризуется интерактивностью, т. е. действием: каждое изменение виртуального мира сопряжено с кинезическим событием в реальном мире. Напротив, отношение вымысла к реальности основано на референции.

После объяснения моей концепции и определения вымысла, представленных в этом труде, следует дать более четкое представление об аргументации, обратившись к юридическому и когнитивному аспектам границ между фактом и вымыслом.

Междисциплинарное измерение

Право

Три вопроса, касающиеся границ вымысла, могут получить новое объяснение благодаря сравнительной панораме законодательств во

---

[13] Это касается уже упомянутых индейцев Куна и Аранда [12, p. 208–216], а также любого ярко выраженного религиозного сообщества, где доля вымысла в культовой практике очень ограничена либо вообще отсутствует.

[14] Понятие «взаимного игрового притворства» принадлежит Джону Серлю (1975) [20]. Вклад Жан-Мари Шеффера состоит в том, что он добавил игровую составляющую к этому определению. Джон Роджерс Сёрл (John Rogers Searle, род. 1932) — американский философ, который в 1960–1970-х гг. занимался развитием теории речевых актов. С 1980-х гг. стал ведущим специалистом по философии искусственного интеллекта. — Прим. пер.

многих странах Европы, США и Японии: речь идет о так называемом «праве нарушения фактуальности», виртуальной порнографии и, наконец, богохульстве. Эти вопросы оказываются в центре большинства конфликтов, которые порождают фикциональные произведения. Вариации в законодательствах показывают, что различие между фактом и вымыслом представляется большинству как нормативное требование, которое порой очень трудно, а иногда невозможно стабилизировать и определить. История процессов, возбужденных в отношении авторов или издателей из-за того, что реальные лица, с основанием или без, узнавали себя в персонажах, интересна со многих точек зрения, особенно при сравнении Франции и Японии, которое выявляет разные ситуации. В Японии таких процессов гораздо меньше, они появляются лишь в середине XX в., а не в конце XIX в., как во Франции. Этот исторический промежуток объясняется, вероятно, тем, что статус индивидуума и автора, родовые условности, тип публики, имеющей доступ к произведениям, играют роль, а они-то как раз отличаются в этих странах. В первой половине XX в. в Японии форма романа от первого лица, «романа о себе» («watakushishosetsu»)[15] была очень распространена; такой роман изображал автора и его окружение. Но статус автора был в то время столь высок, что его изображение в таких произведениях даже в неблагоприятном свете не приводило к судебным тяжбам. Напротив, сегодня подобные процессы, особенно в Европе, столь широко распространены, что становятся угрозой для литературного творчества (телевизионные каналы имеют достаточно средств, чтобы оплачивать процессы и штрафы). Это отчасти объясняется тем, что современное общество стало гораздо более склонным к судебным процессам. Однако изучение эволюции юридической аргументации показывает как возросшее чувство проницаемости границ, так и возрастающую нетерпимость в том, что касается их проницаемости. Судьи, находящиеся на границе между произведением и публикой, должны в какой-то мере регулировать использование вымысла. Они выбирают имплицитный дуализм, и это доказывает, что задача установить различие между фактом и вымыслом далеко выходит за рамки академических дебатов.

Я не стану развивать здесь далее сравнение между законами и юридическими аргументами, касающимися виртуальной детской порнографии и богохульства, в отношении которых европейское законодательство имеет тенденцию к ужесточению, на основании зыбких и противоречивых определений того, что является «фактом», а что «вымыслом»[16]. Вывод, который я делаю из этого исследования,

---

[15] См.: [16].

[16] О процессах в отношении вымысла см.: [12, p. 273–299], о богохульстве [12, p. 245–272], о виртуальной порнографии [12, p. 297–302].

сопоставляющего вымысел с законами и с порогами допустимости в разных интерпретативных сообществах, следующий: бессмысленно противопоставлять обвинителям этих произведений (признанных скандально референционными, вне зависимости идет ли речь об исторических персонажах или о сакральных) довод, что это «всего лишь вымысел». Впрочем, абсолютно автономного вымысла, окруженного непроницаемым защитным барьером, не существует. Нет другой возможности защищать художественный вымысел, кроме как содействовать и распространять множество его версий при помощи образования, адекватной юридической защиты, признавая, что вымысел действительно способен изменять верования, будь то (что случается чаще всего) в смысле релятивизации или модификации (можно вспомнить влияние «Кода да Винчи» Дэна Брауна, который на самом деле изменил верования многих христиан мира; [12, p. 230]) или же упрочения позиций: есть гораздо больше, чем думают, художественных произведений, основанных на утверждении традиционных ценностей. Ставка на верования в вымысле — это игра в открытую. Характерная черта демократии — принимать и даже поддерживать как можно более широкое выражение разнообразных экспериментов в области мысли, изображение множественных возможных миров, способствующее «гибкости точек зрения»[17], позволяющее вообразить представления, которые не разделяешь. Однако мы являемся свидетелями скорее обратного. В США, например, место художественных произведений в образовании уменьшается. В среднем образовании в США, которые приняли “Common Core State Standards”[18] чтение документальных текстов доминирует над чтением художественных и фикциональных в соотношении 70 к 30%[19].

Проведенные исследования подчеркивают уязвимость вымысла с его непростой историей, несмотря на видимую гегемонию вымысла для широкой публики, например, в телевизионных сериалах или видеоиграх. Историей, порождающей возвратное движение и контрасты, постоянно выходящие на поверхность, которые не следует минимизировать. Исследования также доказывают, что границы вымысла являются источником расхождений в их оценке и конфликтов.

---

[17] Этот термин, который я заимствую у Филиппа Моннере (2010) [15], означает возможность изменять верования. Моннере Филипп (Philippe Monneret, род. в 1962) — французский лингвист, основоположник «аналогической лингвистики», специализирующийся в области когнитивных наук. — Прим. пер.

[18] Единый комплекс государственных образовательных стандартов. — Прим. пер.

[19] См.: [9].

Когнитивные науки

Обновление проблематики в отношении границ вымысла связано с когнитивными науками. Я основывалась на исследованиях неврологических наук, психологии, а также на многочисленных документах, связанных с рецепцией (в частности, на блогах), для того, чтобы подчеркнуть амбивалентность отношения к вымыслу и, в частности, к персонажам. С одной стороны, желание части читателей и зрителей войти в фикциональный мир широко распространено, как это доказывают многочисленные металепсисы (напоминаю, речь идет о трансгрессии нарративного уровня, например, когда автор или читатель вступает в диалог с персонажем) или вымыслы фанатов, когда они переписывают любимый эпизод, чаще всего представляя самих себя в окружении героев. Успех виртуальных миров во время трансляции и видеоигр частично зависит от обещания реализации этого желания войти в вымышленный мир. Желание вступить в отношения с персонажем, которое на протяжении долгих лет было связано с фрейдистским концептом идентификации, отныне и по справедливости скорее рассматривается с точки зрения изучения эмпатии. Действительно, кажется, что читатель или зритель меньше хочет быть на месте героя, нежели стать его другом, участвовать в его приключениях, быть их свидетелем. Когда дети присутствуют на спектаклях Гиньоля[20], они не ставят себя на место Гиньоля, но предупреждают его о приближении жандармов. Небольшой английский роман начала XX в. Уолтера де Ла Марра[21] «Генри Броукен. Его путешествия и приключения в богатых, странных, редко встречающихся регионах Романии» (“Henry Brocken. His Travels and Adventures in the Rich, Strange, Scarce, Imaginable Regions of Romance,” 1904) превосходно иллюстрирует эту мысль: молодой герой оказывается в стране романов, ужинает с Джен Эйр и мистером Рочестером... Очевидно, что это может произойти только в вымысле. Не будучи ребенком на спектакле Гиньоля или Дон Кихотом, который во время спектакля разбивает марионеток, чтобы помочь персонажу, принцессе Мелисандре [II, II, XXVI], мы сознаем, что невозможно жить среди персонажей или помочь им. Более того, неврологические исследования фикционального погружения доказывают отсутствие активации церебральных зон памяти, которые имеют отношение к самому себе (эпизодическая память), в отличие от того, что происходит при участии в документальном сценарии, который активирует зоны, соответствующие

[20] Гиньоль (фр. Guignol) — кукла ярмарочного театра перчаточного типа. — Прим. пер.

[21] Ла Марр Уолтер де (Walter John de la Mare, 1873–1956) — английский поэт, новеллист и романист. — Прим. пер.

семантической памяти[22]. Иначе говоря, вымысел ведет к некоему отделению субъекта от его сенсорного окружения и от него самого. Однако эмпатия призвана производить действие: в истории эволюции развитие эмпатии способствовало выживанию группы. Именно потому, что мы имеем способность представлять себе страдание другого, мы заботимся о нем, охраняем его, помогаем ему спастись в случае опасности. Но при контакте с вымыслом эмпатия не ведет ни к какому действию, несмотря на наше желание совершить его. Этот довод позволяет определить отношение к вымыслу как ментальное отношение, которое влечет за собой фрустрацию действия. Именно это отличает вымысел от ритуала и игры.

Долговременный анализ вымышленных произведений, которые представляют собой вход в фикциональный мир, позволяет подкрепить это утверждение. Поразительно констатировать, что вход (фикциональный) в вымысел всегда представляется одновременно как желаемый и как источник фрустрации (это мир белый, холодный, с плохой пищей или ее отсутствием, где, как правило, отсутствует любовный акт)[23]. Эти вымышленные миры внутри вымышленных произведений систематически изображают дефицит чувств. Разве не передают они глубинную интуицию саспенса, отделения, неактивации определенных церебральных зон в случае фикционального погружения? Группа исследователей даже доказала замедление сердечного ритма в случае фикционального погружения, что сближает чтение или просмотр фильма с гипнозом[24]. Разве нельзя подумать, что многовековое враждебное отношение к вымыслу могло частично объясняться тем, что он требует особого использования эмоций, отделенных от действия? В этом же духе можно рассмотреть парадоксы, которые, на мой взгляд, являются определяющими для фикциональности [12, p. 413–442]. Парадоксов не только очень много в вымысле, но они неотделимы от самой идеи вымысла; несуществующий парадокс, обретший форму существования, присутствует во всех фикциональных произведениях, приглашающих к рефлексии (в виде невозможных созданий, парадокса лжеца, временных петель).

---

[22] Эти опыты были проведены Анн Абрахам и ее группой (2008) [1]. Анн Абрахам (Anne Abraham) — профессор Leeds Beckett University (Англия), специалист в области когнитивной психологии и нейропсихологии. — Прим. пер.

[23] Приведу лишь один современный пример — второй мир в романе Харуки Мураками «Страна чудес без тормозов, или Конец света» (1985), в котором соединены эти характеристики. См.: [12, p. 443–471].

[24] В соответствии с исследованиями Мари-Ноэль Лютц и ее группы (2011) [13]. Мари-Ноэль Лютц (Marie-Noëlle Lutz) — исследователь Национального института здоровья и медицинских исследований (INSERM) (Франция), специализирующийся в области когнитивной нейропсихологии. — Прим. пер.

Читатели или зрители, которые принимают парадоксы в качестве элементов фикционального мира, обычно их не замечают. Но если эти парадоксы слишком заметны, то они вызывают интенсивную герменевтическую активность. Однако неврологические исследования доказывают, что столкновение с парадоксами или с противоречиями вызывают когнитивные усилия, направленные на поиски когерентности: парадоксы побуждают к тому, чтобы их редуцировать. Однако воздействия вымысла (погружение, эмпатия, воображаемая имитация) нейтрализуются этим усилием, т. е. самим столкновением с парадоксом. Почему же тогда фикциональные произведения столь широко используют парадоксы, которые являются препятствием для создания искомого эффекта? Моя гипотеза состоит в том, что производство парадоксов является проявлением их собственной онтологии (дать форму существования несуществующему), а также стратегией, нацеленной на то, чтобы вызвать попытку приспособления через интерпретацию. Последняя продлевает контакт с вымыслом, ибо она побуждает снова прочесть и просмотреть. Между парадоксами, которые имеют разрушительную силу для фикциональных миров и интерпретаций, существует напряжение, цель которого — сделать возможным наслаждение этими мирами. В заключение скажу, что я защищаю границы вымысла из любви к вымыслу. Защищать вымысел через утверждение его границ не означает рекомендации закрыться в них, верить в их непроницаемость. Я ратую за понимание вымысла через различные модальности его гибридного соединения с реальностью. Но необходимо размышлять о границах вымысла для того, чтобы понять его собственную онтологию. Невозможно описать использование вымысла, не осознавая его специфики. С точки зрения логики, речь идет о возможных парадоксальных мирах. С точки зрения онтологии, парадокс, определяющий вымысел, состоит в том, чтобы дать форму существования несуществующему. К тому же фикциональное население гетерогенно с точки зрения его референциального статуса и его разновидностей. Наконец, с прагматической и когнитивной точки зрения, погружение в вымысел предполагает фрустрацию действия и временную приостановку сенсорного отношения к миру, вызывающую одновременно страх и желание.

Это не противоречит исследованиям в области нарратологии, которые вели, например, Кете Хамбургер или Доррит Кон. Но мое определение вымысла более широкое, а моя перспектива, компаративистская и интердисциплинарная, более разнообразна. Я одновременно обратилась к социальным преимуществам различия между фактуальным и фикциональным, к желанию пересечь границу между реальностью и вымыслом в когнитивной перспективе. Вот почему, в данной

перспективе, металепсис, который представляет собой основной троп этого перехода, играет в этом центральную роль. Он проясняет парадокс нашей современности. Действительно, пользуясь огромной популярностью в современном вымысле, металепсис оказывается в какой-то мере ловушкой: он реализуется только в вымысле. Лишь внутри вымысла можно действительно войти в мир персонажей. Так, по мнению некоторых[25], он ведет к смешению или исчезновению границ вымысла, в то время как в действительности, он демонстрирует исключительно саму суть вымысла.

REFERENCES

1 Abraham A. C. D., Schubotz R. I. Meeting George Bush versus meeting Cinderella: the neural response when telling apart what is real from what is fictional in the context of our reality. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 2008, vol. 20, # 6, pp. 965–978.

2 Barthes Roland. Le discours de l'Histoire. *Le Bruissement de la langue*. Paris, Seuil, 1984, pp. 153–166.

3 Cohn D. *The Distinction of Fiction*. Baltimore (Md.), The Johns Hopkins University press, 1999. 197 p.

4 Doležel L. *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore (Md.), The Johns Hopkins University Press, 1998. 339 p.

5 Eco U. *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrative*. Milano, Bompiani, 1979. 241 p.

6 Genette G. *Figures III*. Paris, Seuil, 1972. 286 p.

7 Genette G. *Fiction et diction*. Paris, Seuil, 1991. 151 p.

8 Genette G. *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris, Seuil, 2004. 132 p.

9 *Gewertz C*. Rethinking literacy: reading in the Common-Core Era. *Education Week, Supplément*, 2013, vol. 32, № 12, pp. 231–254.

10 Hamburger K. *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart, Klett, 1957. 284 p.

11 Lavocat F. *Le comparatisme comme herméneutique de la défamiliarisation*. Available at: vox-poetica.com/t/articles/l lavocat2012.html

12 Lavocat F. *Fait et Fiction, pour une frontière*. Paris, Seuil, 2016. 619 p.

13 Metz-Lutz M.-N., Bressan Y., Heider N., Otzenberger H. What physiological changes and cerebral traces tell us about adhesion to fiction during theater-watching? *Frontiers in Human Neuroscience*, 2010, № 4, pp. 1–10.

14 Mita Munesuke. *Social Psychology of Modern Japan (traduit par Stephen Suloway)*. London, Routledge, 1992. 536 p.

15 Monneret Ph. Fiction et croyance: les mondes possibles fictionnels comme facteurs de plasticité des croyances. *La Théorie littéraire des mondes possible*s. Paris, CNRS, 2010, pp. 259–291.

[25] Это касается, в частности, Брайяна Макхейла и Мари-Лор Райян [18, p. 207]. Макхейл Брайян (Brian McHale) — известный американский литературовед, нарратолог, специалист по постмодернизму. Мари-Лор Райян (Marie-Laure Ryan) — американский литературовед, автор работ по металепсису. — Прим. пер.

16 Oura Yasusuke. Le watakushi shôsetsu et la fiction. *Fiction de l'Occident, fiction de l'Orient. Actes du colloque international.* Kyoto, Université de Kyoto, 2010, pp. 41–52.

17 Pavel Th. *Fictional Worlds.* Princeton, Princeton University press, 1986. 211 p.

18 Ryan M.-L. Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états. *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation.* Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2005, pp. 201–224.

19 Schaeffer J.-M. *Pourquoi la fiction?* Paris, Seuil, 1999. 345 p.

20 Searle J. R. The logical status of fictional discourse. *New Literary History*, 1975, № 6 (2), pp. 319–332.

21 White Hayden V. *Metahistory. The Historical Imagination in 19th-century Europe is a historiography.* Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1973. 448 p.

22 White Hayden V. The Fiction of Factual Representation. *The Literature of Fact. Selected Papers from the English Institute.* New York, Columbia University Press, 1976, pp. 21–44.

23 White Hayden V. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation.* Baltimore (Md.), The Johns Hopkins University Press, 1987. 274 p.

DOI: 10.22455/2500-4247-2016-1-3-4-43-59
УДК 82.0
ББК 83.0

ЖАНР БИОГРАФИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЕ ВЛИЯНИЯ

© 2016 г. Е. В. Иванова

Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 27 октября 2016 г.

Аннотация: В статье рассматривается жанр биографии в европейской культуре, оказавший влияние на формирование биографической традиции в русской литературе. Исток этой традиции заложен в «Сравнительных жизнеописаниях» Плутарха, под влиянием которых складывалась английская традиция, представленная именами Джеймса Боссуэла, Л. Стречи и др., получившая философское обоснование в трактате Т. Карлейля «Герои, почитание героев и героическое в истории» (1841). Французская традиция, представленная книгой Г. Тиссандье «Мученики науки», напротив, ставила своей целью на место культа героев утвердить почитание рядовых тружеников науки, которым современная цивилизация обязана техническими достижениями. Подход к биографии как к истории становления духовной личности выдающихся людей представлен в работах В. Дильтея и Г. Зиммеля, работы которых оказали влияние на теоретиков биографического жанра Г. О. Винокура и А. Г. Габричевского.

Ключевые слова: жанр биографии, Плутарх, Дж. Боссуэл, Л. Стречи, Г. Тиссандье, В. Дильтей, Г. Зиммель, Г. О. Винокур, А. Г. Габричевский.

Информация об авторе: Евгения Викторовна Иванова — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 Москва, Россия. E-mail: evi@l-z.ru

BIOGRAPHY GENRE IN RUSSIAN LITERATURE: EUROPEAN AND BRITISH INFLUENCES

Eugenia V. Ivanova

A. M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Received: October 27, 2016

Abstract: The article examines the development of the genre of biography and life writing that influenced Russian biographical tradition. This tradition stems from Plutarch's *Comparative Biographies* that influenced English life writing represented by such names as James Boswell, Lytton Strachey, and others. Philosophical premises of the English biography genre are to be found in the treatise *Heroes, Hero-Worship, and The Heroic in History* (1841) by Thomas Carlyle. French tradition represented by Gaston Tissandier's book *Science Martyrs* pursued the opposite aim: to honor ordinary scientists and inventors, responsible for the technical advance of the modern civilization. Wilhelm Dilthey and Georg Simmel practiced a different approach to life writing in that they conceived biography as the history of the person's spiritual development. This conception had direct influence on the theorists of biography genre in Russia, G. O. Vinokur, and A. G. Gabrichevsky.

Keywords: biography genre, Plutarch, James Boswell, Lytton Strachey, Thomas Carlyle, Gaston Tissandier, Wilhelm Dilthey, Georg Simmel, V. O. Vinokur, A. G. Gabrichevsky.

Information about the author: Eugenia V. Ivanova, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: evi@l-z.ru

Генезис биографического жанра в европейской традиции восходит к «Сравнительным жизнеописаниям» Плутарха, «Агриколе» Тацита, «Жизни двенадцати цезарей» Светония и другим памятникам античной культуры. Этой традиции посвящена основополагающая работа С. С. Аверинцева «Плутарх и античная биография», в которой содержится целый ряд чрезвычайно важных постулатов, в первую очередь, указания на истоки традиции жизнеописаний в античной культуре, к которой принадлежал сам Плутарх: «Завоевав биографию для моралистической литературы, он обогатил и самое биографию приемами последней. Отсюда специфическая техника “Параллельных жизнеописаний”, не поддающаяся объяснению из истории античного биографического жанра, но тысячей нитей связанная моралистическо-психологическими интересами Плутарха и идущей от греческой традиции непринужденных и неторопливых философских бесед. <...> Композиция и словесная ткань плутарховских биографий основана прежде всего на принципе свободного ассоциативного сцепления тематических разделов; между тем этот принцип искони был достоянием диатрибы (и тем более диалога). В основе стиля Плутарха лежит интонация доверительной и раскованной беседы автора с читателем. Ключевым моментом, гарантирующим внутреннее единство каждой из биографий и всего сборника в целом, вопреки их стилистической пестроте, является неутомимо поддерживаемая иллюзия живого голоса, зримого жеста и как бы непосредственного присутствия рассказчика» [1, с. 259].

Как следует из работы С. С. Аверинцева, опираясь на традиции философских бесед, Плутарх создал непревзойденные образцы жизнеописаний, став классиком жанра: «Плутарх — “представитель” ан-

тичной биографии постольку, поскольку он есть классик; но для того, чтобы стать классиком жанра, надо превзойти своих товарищей по жанру, а для того, чтобы их превзойти, надо от них хоть чем-нибудь отличаться. <...> По формуле Гете, “все совершенное в своем роде должно выйти за пределы своего рода”. “Выдающееся” по самому смыслу слова *выдается*; выходит из ряда вон — “за пределы своего рода”» [1, с. 10].

С. С. Аверинцев сформулировал и описал основные приемы создания портретных характеристик у Плутарха: «Здесь сделана попытка не только разрисовывать и раскрашивать портрет писателя, сколько порезче прочертить его силуэт и дать к силуэту контрастирующий фон. Читателю предлагается сосредоточиться на самом контуре, на самих границах фигуры — иначе говоря на том, что отграничивает феномен Плутарха-биографа от всего схожего или соседствующего. Этим определены требования, которые предъявлял к своей работе автор. От силуэта не требуют, чтобы он был подробно выписан или чтобы он был трехмерным; от него требуют четкости» [1, с. 5].

Античные жизнеописания послужили образцом жанра биографии для всей европейской культуры на протяжении многих столетий, ориентируясь на которые формировался биографический жанр в отдельно взятых национальных традициях. Возникновение и развитие биографического жанра в каждой из европейских стран протекало своим путем, раньше других биографический жанр получил самостоятельный статус и занял почетное место в английской литературе, на что обратил внимание выдающий историк литературы Д. Мирский: «Искусство биографии издавна стоит в Англии особенно высоко. Исаак Уолтон, Джонсон, особенно биограф Джонсон Босуэл — в числе самых бесспорных наиболее популярных английских классиков. В новейшее время искусство это особенно культивировалась политическими деятелями — “Жизнь Гладстона”, написанная его любимым младшим сотрудником Морлеем, и “Жизнь лорда Рандольфа Черчилля”, написанная его сыном, небезызвестным Уинстоном, пользуются высокой и заслуженной репутацией. В работах такого рода особенно проявляются характерные качества английского творчества: полное господство над материалом, ясное и простое изложение. Эти качества почему-то обыкновенно принято считать латинскими, тогда как на самом деле они чаще всего встречаются в Англии, где они воспитаны многолетними традициями парламентских споров и серьезного журнализма» [11, с. 75].

Отметим, что под влиянием английских традиций жанр биографии начинал свое победное шествие и в американской литературе, но здесь он оказался тесно связанным с журналистикой и стал центральным для всей литературы и культуры США. Именно став массовым,

биографический жанр обрел глубоко национальные черты: установка на личный успех, лежащий в основе так называемой «американской мечты», повлияла на выбор героя, которым стал человек, эту мечту осуществивший, так называемым celebrity, т. е. человек, достигший известности, причем неважно на каких путях и какими средствами. Биография успешного человека в любой из сфер деятельности, от серийного убийцы до влиятельного политического деятеля, оказалась едва ли не самым распространенным чтением, пронизывающим все слои американской культуры, от политики до киноиндустрии. Стала возможной ситуация, когда убийца, о котором долгое время писали газеты, садясь в тюрьму, нанимает журналиста и издает собственную биографию, приносящую при этом доход. В силу агрессивного давления коммерции жанр биографии в американской традиции очень скоро оказался не столько жанром литературы, сколько журналистики.

Возвращаясь к английской литературе, отметим, что к числу бесспорных достижений Д. Мирский относил биографию Джеймса Боссуэла «Жизнь Сэмюэля Джонсона», русскому читателю она известна пока лишь частично [2]. Еще менее известны книги биографического жанра критика Л. Стречи, которого Д. Мирский назвал наиболее выдающимся представителем биографического жанра. Стречи, по его мнению, «революционизировал искусство биографии, создав новый вид творческой и художественной биографии — строго держащейся фактов, но избегающей всей бутафории примечаний, источников длинных цитат из дневников и переписки — словом, стремящийся к созданию законченного, замкнутого, сжатого художественного произведения» [11, с. 75]. Биографии Стречи Мирский ставил в один ряд с творениями римских историков: Стречи, утверждал он, «сделал из биографии то, что старые историки умели делать из своих историй», критик выступил на этом поле создателем нового литературного жанра, значение которого Мирский описывал следующим образом: «“Королева Виктория”, как бы ни была верна фактам, — прежде всего книга, т. е. создание искусства в такой же мере, как прежде всего книги и создание искусства “Югурта” и “Катилина” Саллюстия. А раз это так, то и относиться к ним следует как к произведениям искусства, в которых развитие сюжета определяется прежде всего художественной задачей. Историки, особенно историки древности, на практике имевшие дело с историками греческими и римскими, хорошо знают это, и разгадали важность художественных приемов задолго до Виктора Шкловского. Поэтому историки XIX века и боялись художественности, предоставив ее авторам исторических романов и защищаясь от враждебной критики столбцами примечаний и источников. Стречи открыл новый способ писать исторические романы, и способ, кажется, гораздо более занимательный.

Он ничего не выдумывает. Каждое утверждение его, каждая фраза, каждый эпизод имеют под собой солидную почву достоверности. Но он комбинирует, и путем комбинации иногда мельчайших и незаметных деталей он создает из своих героев такие живые и убедительные фигуры, что они могут идти в сравнение с созданиями великих романистов. Искусство индивидуализации у него развито в высшей степени. Путем ряда тончайших приемов он создает вокруг каждого из действующих лиц одному ему свойственную атмосферу, в которой оно и двигается. Диккенс и Достоевский достигали этого интонационными приемами в речах своих героев. Стречи не влагает речей в уста своих героев, и приемы его разнообразней и сложней. Кто раз его прочел, тому уж трудно отделаться от данных им образов Виктории, ее мужа Альберта, ее министров Мелбурна, Пальмерстона, Дизраэли и Гладстона; или героев первой книги: доктора Арнольда, кардинала Мэннинга, ген. Гордона и Флоренс Найтингель. Они уже получили ту убедительность, которую для нас имеют князь Андрей или Федор Павлович Карамазов, и если даже мы уверены, что Стречи их оклеветал, фигура, им созданная, остается неразрушенной» [11, с. 76–77].

Благодаря этим образцовым биографиям этот жанр в английской литературе занял особое место, его принято обозначать как non-fiction, однако на европейскую традицию влияние оказали не биографии, написанные Боссуэлом и Стречи. По мнению философа Дильтея, о концепции которого нам предстоит сказать далее, определяющее влияние на европейскую традицию оказал английский писатель, историк и философ Томас Карлейль. История жанра биографии в России это подтверждает, ключевое значение для его зарождения имел перевод В. И. Яковенко книги Карлейля “On Heroes and Hero Worship and the Heroic in History” («Герои, почитание героев и героическое в истории», 1841), изданный в 1891 г. [7].

В. И. Яковенко писал в предисловии, что культ героев, которому посвятил свою главную книгу Карлейль, родился из его глубокого разочарования в современности, окружающий мир казался ему «беспредельной, мрачной, пустынной Голгофой», а природа — «бесчувственной мельницей смерти». «Мужчины и женщины, с которыми он встречался и даже говорил, кажутся ему безжизненными, автоматическими фигурами; вся вселенная представляется ему лишенной жизни и смысла; ни цели, ни хотений, ни даже вражды не ищите в ней, она чудовищная, неизмеримо громадная паровая машина, безучастно вращающая свои колеса, перемалывающая в порошок все, что попадается ей» [16, с. 5].

Возрождая культ героев, Карлейль не намеревался противопоставлять их тем, кто ранее служил образцами для подражания, — святым и подвижникам веры. Напротив, Карлейль считал, что эпохи

веры отмечены также и почитанием героев, а в эпохи безверия не существовало и культа героев. Поэтому Карлейль ставил почитание героев и святых в один ряд: «Почитание героя — это есть трансцендентное удивление перед великим человеком. Я говорю, что великие люди — удивительные люди до сих пор; я говорю, что, в сущности, нет ничего другого удивительного! В груди человека нет чувства более благородного, чем это удивление перед тем, кто выше его. И в настоящий момент, как и вообще во все моменты, оно производит оживотворяющее влияние на жизнь человека. Религия, утверждаю я, держится на нем; не только языческая, но и гораздо более высокие и гораздо более истинные религии, известные до сих пор. Почитание героя, удивление, исходящее из самого сердца и повергающее человека ниц, горячая, беспредельная покорность пред идеально-благородным, богоподобным человеком — не таково ли именно зерно самого христианства! Величайший из всех героев есть Тот, Которого мы не станем называть здесь! Размышляйте об этой святыне в святом безмолвии; вы найдете, что она есть последнее воплощение принципа, проходящего красною нитью через всю историю человека» [7, с. 24].

В представлении Карлейля герои — великие люди, «*посланные* в этот мир», они возможны только в эпоху веры, в эпохи же, когда люди не хотят верить, не хотят героев, — герои не рождаются. Герой в его представлении был человеком созидательной энергии, к их числу он относил пророка Магомета, Лютера, Данте, Шекспира, Джонсона и Бёрнса. Руссо, Вольтера и Дидро героями он не считал, поскольку их деятельность привела к революции.

Свой век Карлейль называл веком безверия и упадка и потому не имеющим героев, но он сохранял веру, что такой герой в конце концов явится. Свои жизнеописания героев прошлого он и создавал в надежде на рождения новых героев, став в европейской культуре родоначальником традиции героизированных жизнеописаний деятелей политики, литературы, искусства, которых условно можно назвать «светильниками человечества», его благодетелями. Как представляется, Карлейля можно считать даже родоначальником традиции почитания «великих людей» в европейской культуре, человеком, возродившим античную традицию, известную по жизнеописаниям Плутарха и уже упоминавшегося Д. Мирским Саллюстия. Большое влияние оказал он и на формирование жанра биографии в русской литературе XIX в.

Под влиянием Карлейля биографии светских деятелей постепенно наделялись определенной идеологической нагрузкой, обретая черты образца для подражания и действуя в той области, где в средневековой культуре действовали святые и подвижники благочестия. Однако со временем круг людей, причисленных к этому сомну, рас-

ширялся. В число благодетелей человечества попадали не столько основатели моральных учений, способные направить человечество на пути искания истины, сколько люди влияния: короли и политики, усовершенствовавшие земную жизнь человека ученые и изобретатели, путешественники, открывавшие новые земли и первопроходцы, их осваивавшие, т. е. в широком смысле слова создатели современной цивилизации, которая постепенно стала восприниматься как наивысшее достижение свободного от всяких моральных доктрин и наставников человека. Именно в таком своем качестве эта традиция оказала влияние на формирование жанра биографии в целом ряде европейских литератур.

Другая тенденция в почитании героев сложилась под влиянием книги Гастона Тиссандье «Мученики науки» [14], в которой были такие разделы: «Герои труда и мученики научного прогресса», «Завоевание земного шара», «Исследование высших слоев атмосферы», «Открытие системы мира», «Книгопечатание», «Научный метод», «Творцы науки», «Промышленность и машины», «Пароходы и железные дороги», «Врачи», «Наука и отечество», «Рядовые науки». Это новый по существу выбор героев, введение их в круг «великих людей» для Тиссандье носил принципиальный характер: «С самого детства нам толкуют о завоевателях, которым народы обязаны всеми ужасами войны, и в то же время *ничего* не говорят о скромных тружениках, обеспечивающих обществам возможность пользоваться материальными и духовными благами. Мы хорошо знаем, что Ксеркс сжег Афины, что Помпей и Цезарь пролили моря крови на полях Фарсала; но нам почти ничего неизвестно о жизни Эвклида или Архимеда, открытия которых еще до сих пор встречают так много полезных приложений в повседневной жизни. Однако своей цивилизацией мы обязаны не полководцам и завоевателям, а этим великим работникам всех стран и всех времен. Они оставили нам в наследие вертоград, который возделывался ими в течение многих веков, — мы собираем плоды, семена которых впервые были брошены ими. “Изо всех имен, которым посвящено общественное внимание, — говорит Жоффруа-Сент-Илер, — нет и, поистине, не может быть более славных, чем имена великих подвижников знания”. Действительно, разве не имеют права на признательность эти герои труда, эти ученые, эти исследователи, писатели, философы, завещавшие нам сокровища науки? Сколько плодотворных поучительных указаний, сколько драгоценных примеров находим мы в истории их жизни, их борьбы с невзгодами, затраченных ими усилий! Если мы желаем знать, как совершаются великие деяния, посмотрим, как работают эти люди, взглянем на их энергию и непреклонность, которую они обнаруживают. <...> Послушаем Ньютона и он нам скажет, что он сделал свои

открытия, “постоянно думая о них”. Бюффон воскликнет: “гений — это терпение”. Все повторят то же самое. Труд и настойчивость — их девиз. “Время и терпение превращают тутовый лист в шелк”, гласит индийская поговорка. Ньютон пятнадцать раз пересоставлял свою Хронологию, прежде чем нашел ее удовлетворительною. Микеланджело трудился постоянно, наскоро ел и иногда вставал по ночам, чтобы приниматься за работу. В течение сорока лет Бюффон ежедневно проводил за письменным столом пять часов утром и пять часов вечером. Монтескье, говоря об одном из своих произведений, сказал какому-то своему другу: “Вы прочтете эту книгу в несколько часов, но уверяю Вас, что труд, которого она мне стоила, убелил мою голову сединами”. <...> “Кто утверждает, что можно сделать что-нибудь без труда и заботы, — сказал Франклин, — тот развратитель”» [14, с. 1–3].

Именно Тиссандье впервые поставил «скромных тружеников науки» на одну доску с «великими людьми» и героями, что сыграло большую роль в развитии этого жанра. Книгой Тиссандье зачитывался в юности Валерий Брюсов, признававшийся позднее: «Я выучивал биографии великих людей наизусть. Тогда также интересовался я биографиями, помещенными в журнале “Игрушечка”, который мне выписывали. С этого времени в своих играх я стал воображать себя то путешественником в неизведанных странах, то великим изобретателем. Очень любил я изображать летательный снаряд. Строил его из книг и деревяшек и летал с ним по комнатам. Столы и комоды были горы, а пол — море, где я часто терпел крушения, попадал на необитаемый остров — ковер, жил по-робинзоновски и т. д. С этого же времени я стал мечтать о своей будущности как о будущем великого человека, и меня стало прельщать все неопределенное, что есть в гибком слове “Слава”» [3, с. 17]. В творчестве Брюсова увлечение книгой Тиссандье нашло несомненное отражение во многих его стихах, воскрешающих образы великих людей, в частности, в цикле стихов «Любимцы веков», но это тема биографии Брюсова.

Тиссандье одним из первых столь последовательно провозгласил в качестве образца всех тех, кого можно назвать создателями и движущими силами современной цивилизации. Книги Карлейля и Тиссандье оказались важным этапом в поисках новых кумиров, происходивших на фоне секуляризации общества и попыток силами литературы выработать новые руководящие жизненные начала.

* * *

В другом направлении происходило формирование биографического жанра в немецкой философской мысли конца XIX — начала XX вв. Как теория жанра, так и его наиболее законченный образец

были созданы в Германии одним и тем же лицом — Вильгельмом Дильтеем, автором классической биографии «Жизнь Шлейермахера» (1870), одновременно посвятившим теоретическим аспектам биографии несколько параграфов своей работы «Наброски к критике исторического разума» [9], которую он называл опытом создания «теории познания истории» [9, с. 240].

Дильтей утверждал, что познание исторической действительности и ее оценки — метафизические, психологические, нравственные и художественные, — имеют своим предметом познание жизни, взятой в историческом аспекте и связанной с понятием временности; смысл которой для него заключен в выражении «течение жизни» [9, с. 241]. В сфере изучения наук о духе Дильтей разделял биографию и автобиографию, которую он называл особым видом «субъектов высказываний об историческом мире», «непосредственных выражений осмысления жизни». Наиболее законченными образцами автобиографии для него служили «Исповедь» Бл. Августина, «Исповедь» Ж.-Ж. Руссо и «Поэзия и правда» И.-В. Гёте, эти книги Дильтей называл «наиболее типичными историческими формами» осмысления жизни. Можно только сожалеть, что Дильтей не был знаком с «Житием протопопа Аввакума», полностью подходящим под определение автобиографии.

Каждая из этих автобиографий, с точки зрения Дильтея, имела свою идейную доминанту: «Исповедь» Бл. Августина была «ориентирована на постижение взаимосвязи его существования с Богом», поэтому «понимание им своей жизни осуществляется благодаря отнесению ее отдельных звеньев к реализации абсолютной ценности» [9, с. 246]. «Исповедь» Руссо была подчинена задаче «показать правомерность своего духовного существования», добиться признания своей правоты [9, с. 247]. Наконец, Гёте в «Поэзии и правде» рассматривал свое существование «универсально-исторически», «во взаимосвязи с литературным движением своей эпохи» [9, с. 247].

Основываясь на этих примерах, Дильтей определял жанр автобиографии как «осмысление человеком своего жизненного пути, получившее литературную форму» [9, с. 249], и как «высшую и наиболее поучительную форму, в которой нам представлено понимание жизни» [9, с. 248]. Автобиографию он рассматривал так же как «наиболее совершенную экспликацию» постижения и истолкования собственной жизни, поскольку в ней «осознается человеческий субстрат, а также те исторические отношения, в которые она вплетена». При наличии связи автора («человеческого субстрата», по терминологии Дильтея) с историей перед автобиографией открывалась возможность «развернуться в историческое полотно» [9, с. 252], т. е. в биографию.

Соотношение автобиографии и биографии Дильтей определял следующим образом: «...автобиография — это литературное выражение, размышление индивида о ходе своей жизни. Но в том случае, когда размышление о собственной жизни переносится на понимание жизни другого человека, возникает биография как литературная форма понимания чужой жизни» [9, с. 296]. С этой точки зрения познавательное значение биографии «для понимания великой взаимосвязи исторического мира» выше, чем автобиографии, поскольку в ней «обретается изначальная взаимосвязь между самой жизнь и историей» [9, с. 296–297].

Итак, в отличие от автобиографии биография для Дильтея имела иное теоретико-познавательное значение, которое определяется тем, «включается ли биография в качестве части в состав исторической науки или же она существует вне ее, занимая во взаимосвязи наук о духе особое и самостоятельное место». Познавательное значение биографии определялось для него тем, насколько ее создание строилось «как общезначимое решение научной задачи», насколько материалы, на которых она основывалась, — документы, «письма и другие сообщения личного характера», — позволяли «понять тот комплекс воздействий, в рамках которого индивид определен своей средой и реагирует на нее» [9, с. 295].

Дильтей признавал возможность существования биографии и как художественного произведения, в этом качестве она «уже подготовлена романом» [9, с. 300]. Такого рода биографии могли возникнуть в том случае, если повествование в ней обращено к историческому времени, способно «найти такой исходный пункт, который позволил бы расширить общеисторический горизонт, сохранив, тем не менее, центральное положение этого индивида в рамках некоторого комплекса воздействий», т. е. «художественная форма биографии применима лишь к историческим личностям», поскольку «только они способны стать такого рода центральным пунктом» [9, с. 299].

По мнению Дильтея первым, кто осознал значение биографии как способа изучении истории нравов, был Карлейль, благодаря составленным им жизнеописаниям великих людей художественная биография получила новое значение. Свою роль в изучении истории нравов сыграли также идеи Якова Буркхарда об «основаниях отдельных целостных культур», «История Англии» как история нравов Т. Б. Маколея и труды братьев Гримм» [9, с. 300].

Наиболее известным последователем Дильтея был Георг Зиммель[1], известность которому принесли книги о Канте, а также исследование «Шопенгауэр и Ницше», в которых главное внимание уделялось анализу духовного мира философов.

---

[1] Георг Зиммель (1858–1918) — немецкий философ-кантианец, социолог и культуролог, основоположник «формальной социологии».

В отклике на выход первого немецкого издания биографии Гёте Зиммеля С. Л. Франк отметил новаторский подход к жанру биографии: «Метод Зиммеля состоит в том, что он берет духовную личность мыслителя и с помощью тонкого расчленения и переплетения отвлеченных идей обрисовывается духовные мотивы, определяющие творчество данного мыслителя — мотивы, в отношении которых и отвлеченное содержание философских систем, и биографические факты личной жизни суть как бы лишь производные и более и менее искаженные проявления, нуждающиеся в очищающем и объединяющем истолковании посредством психологической интуиции» [15, с. 32].

Франк назвал книгу Зиммеля духовной биографией, поскольку основное внимание Зиммель уделял духовной личности писателя и духовным мотивам, которыми обусловлено его творчество: «Зиммель открыл искусство рисовать литературные портреты не через художественное воссоздание черт личности, а через раскрытие ее внутреннего содержания в тонкой и ясной мозаике отвлеченно-логического оформления элементов» [15, с. 32]. Интерес Зиммеля «всецело направлен на многообразие субъективно-духовных корней всех философских проблем и их решений. Его сфера есть то, что в самом точном смысле может быть названо “трансцендентальной психологией”, психология духовных мотивов, анализ всего многообразия тех “точек зрения” и “позиций”, с которых сознание, субъективная природа духа реагирует на объективный материал бытия, приспособляет его к себе и тем самым его “оформляет”» [15, с. 33–34]. За таким подходом к жанру биографии, по мысли Франка, стоял новый тип мировоззрения, характерный для философии рубежа конца XIX — начала XX вв. Но, как метод создания биографии, он имеет свои ограничения: на его основе можно достичь лишь частичного понимания явления Гёте, «подобное истолкование рискует стать поводом для личного исповедания истолкователя» [15, с. 33–34].

Рецензия Франка 1913 г. была первым откликом на книгу Зиммеля «Гёте» в России, настоящий интерес к его работам проявился в деятельности Философской секции ГАХН (Государственной академии художественных наук) [8]. В рамках академии существовал Философский отдел, где в октябре 1925 г. была организована Комиссия по изучению искусства, одно из направлений работы которой специально было посвящено «проблеме изображения личности в искусстве (портрет, биография, характеристика личности в беллетристике, музыке, архитектуре и т. д.)» [4, с. 28]. Подробными сведениями о работе Комиссии мы не располагаем, но на некоторые ее результаты хотелось бы обратить внимание. Благодаря деятельности Комиссии

появился русский перевод «Гёте» Г. Зиммеля, выполненный А. Г. Габричевским[2], изданный тиражом в 1000 экземпляров и ныне совершенно забытый [10].

Книга Зиммеля приобрела основополагающее значение в работе Философского отдела ГАХН, на основе ее методологии была предпринята попытка создания теории биографии. Во вступительной статье к своему переводу Габричевский писал: «Литературный жанр, к которому принадлежит книга Зиммеля, совершенно особого рода. Это не историко-литературное исследование произведений Гете, не биография в обычном смысле. Это попытка интерпретации, сведения к одному смысловому пункту и творений автора, и фактов его жизни, и его характера, и изменчивых эпох его развития» [6, с. 6]. Действительно, книга Зиммеля являет собой весьма непривычный тип биографии, ее можно назвать «небиографичной биографией». Цель своей работы Зиммель сформулировал следующим образом: «Задача этой книги не биографична и не направлена на истолкование или оценку Гетевской поэзии. Я ставлю себе вопрос: *каков духовный смысл Гетевского существования вообще*. Под духовным смыслом мною разумеется отношение Гетевского бытия и слова к таким основным категориям, как искусство и интеллект, практика и метафизика, природа и душа, и то развитие, какое эти категории получили через него. Я имею в виду некоторые последние свойства и двигатели его духовности, формующие и его миросозерцание, я имею в виду “пра-феномен” Гете, который едва ли до конца воплотился в каком-нибудь единичном своем проявлении, но тысячекратно преломляется во всех его противоречивых, намекающих чрезвычайно многообразно дистанцированных высказываниях и намерениях <...> Книга эта — полная противоположность тому типу исследования, которое можно было бы озаглавить: Жизнь и Творения Гете. Здесь имеется в виду нечто третье: чистый смысл, ритмика и значительность той сущности, которая вылилась частью в личной жизни и ее развитии во времени, частью — в объективных достижениях» [10, с. 9].

Издание биографии «Гёте» Зиммеля в ГАХНе ставило задачу не столько пропаганды его наследия, сколько атаки на господствующие подходы к жанру в русской культуре, о которых Габричевский писал: «Обычно принято или писать фактическую биографию, хронологически нанизывая одно событие за другим, или делать широкие сравнительно-литературные обследования сюжетов, исследуя характер и взаимодействие изображаемых лиц, или уходить в чисто-формальные и стилистические обследования, все это, может быть, и нужно,

---

[2] Александр Георгиевич Габричевский (1891–1968) — советский историк и теоретик пластических искусств, искусствовед, литературовед, переводчик, доктор искусствоведения.

но нередко из прочтенной биографии не вытекает ни стиль автора, ни его вкус к выбору сюжетов и изображаемого, — в биографии нет “литературы”. И, наоборот, формальные анализы нередко лишены личного, биографического и экспрессивного акцента, и потому возникает “литература” без писателя. Жанр, избранный Зиммелем, интересен в том смысле, что, сохраняя везде живую социальную личность, объективированную в литературе, заставляет по-*новому* понимать сами литературные произведения» [10, с. 7]. То есть биография Зиммеля его последователями в ГАХН выдвигалась как некоторый образец нового подхода к жанру биографии в целом.

На тех же самых заседаниях Философской секции ГАХН, где переводилась и обсуждалась биография Гете, родилась гораздо более известная и неоднократно переиздававшаяся работа Г. О. Винокура «Биография и культура» [5], наряду с рецензией Франка и предисловием Габричевского она также может быть названа опытом популяризации теоретических представлений Зиммеля о биографии.

Винокур также критиковал представление о биографии как о совокупности достоверно известных фактов жизни писателя, он утверждал, что научная биография не должна превращаться в «жизнеописание», фактографию, а должна включать в себя историю духовной жизни писателя, главная тема биографии по Винокуру «жизнь человека в истории», в ней история и жизнь должны рассматриваться как «динамическое целое» [5, с. 33], и личная жизнь раскрывается в контексте «социальной действительности» [5, с. 35]. Биография должна стать осмыслением «модификации личности в развитии».

Винокур рассматривал жанр биографии исключительно в теоретическом аспекте, никогда не делал попыток самостоятельно выступить в этом жанре и создать некий образец биографии, в своей работе «Биография и культура» он ни разу не ссылался на уже существующие биографии ни в отрицательном, ни в положительном смысле. Зиммель также ни разу не был упомянут им ни в качестве источника теоретических идей, касающихся жанра биографии, ни в качестве создателя книг этого жанра. В своих последующих работах Винокур ни разу к проблемам биографии не возвращался. Но, поскольку у литературоведов его работа «Биография и культура» приобрела популярность, можно сказать, что восходящие к Дильтею теоретические идеи анонимно проникли и в наше литературоведение. В качестве примера использования этих идей можно привести монографию В. В. Мусатова об Анне Ахматовой, во многом основанную на идеях Г. О. Винокура. Мусатов занят здесь поисками ответа на вопрос, «как биография Ахматовой встроена в стихи и что из нее извлечено *творчески*» [13, с. 11–12].

Возможно не без влияния работы Г. О. Винокура «Биография и культура» сформировался жанр духовной или интеллектуальной

биографии, раскрывающей в первую очередь духовные искания творческой личности, и само представление о том, что именно в этом состоит главная задача биографии. Именно такое представление в свое время развивал А. В. Михайлов в статье «Биографии философов: героические и человеческие», посвященной изданным в серии «Жизнь замечательных людей» биографиям немецких философов Гегеля, Канта и Шеллинга, автором которых был Арсений Гулыга. Михайлову позднее предстояло стать редактором и переводчиком сочинений Дильтея, но ссылок на его работы о биографии в этой статье о биографиях философов не было, возможно тогда они не были ему известны. Однако книги А. Гулыги Михайлов наделяет именно чертами интеллектуальной биографии совершенно в духе идей Дильтея и Зиммеля: «Писатель не объясняет, а как бы просто показывает работу человеческой мысли — *высвечивает* ее, работу. Это удается, потому что герои ему помогают, точно подходят для роли — великие философы, напряженная мысль... Отказ от старых канонов философских биографий продиктован нынешними нашими ожиданиями и потребностями. Вот почему я так уверенно говорю, что забота о судьбах культуры — важнейший импульс трех книг о философах. Забота эта чувствуется здесь постоянно. Думаю также, что литератору — молодому или опытному — с иных позиций не стоит и браться за работу в биографическом жанре. <...> Их автору удается не только раскрыть внутренние ритмы философской мысли, но и показать, как мысль изменяет самой себе, как философ срывается с покоренной было вершины, как потом достигает новых высот. Как философ теряет время — месяцы, годы — бесплодно. Как он в самой жизни то высок, то странен, чудаковат, то просто мелок. При этом автор не забывает пушкинского предостережения, что обыватель жаден до “нечистых” подробностей жизни великого человека, утешаясь, что и великий бывает так же мелок, ничтожен, как он, обыватель: нет, не так, настаивал Пушкин, *иначе*.<...> Именно поэтому в авторе подобных биографий должны быть соединены философ и писатель: требуется особая чуткость к художественным элементам философской мысли, творчества философов. Художественность не чужда философии, хотя это нередко ставится под сомнение.<...> *Исследовать* мысль, а не просто собирать урожай философских “взглядов”, — значит, углубляться в творческую лабораторию мыслителя, добираться до истоков мысли, где в ней еще заложены самые разные возможности: и поэзии, и отвлеченной философии, и, может быть, романа... Принцип, положенный в основу биографических книг Гулыги, видится мне и “современным”, но более — *своевременным*: своевременно в этом случае все, что позволяет просматривать мысль философа на широком жизненном фоне. Представьте себе человека, совершенно не посвященного ни в какую

философию: если он прочтет “Шеллинга” Гулыги, то неведомый ему прежде Шеллинг войдет в его сознание живым образом. И после, даже если содержание книги “по букве” забудется, Шеллинг не забудется — как живой — и выдающийся! — участник мировой истории. Стало быть, сохранится в памяти, быть может, самое важное из содержания книги» [12, с. 183–185].

Задача биографа философов, по мнению А. В. Михайлова, «раскрыть внутренние ритмы философской мысли», а не описывать совокупность известных фактов его жизни. В таком понимании жанра нельзя не видеть представление о биографии, сложившееся в немецкой традиции и восходящее к идеям Дильтея и Зиммеля.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 *Аверинцев С. С.* Плутарх и античная биография: К вопросу о месте классика жанра в истории жанра. М.: Наука, 1973. 279 с.

2 *Боссуэлл Дж.* Жизнь Сэмюэля Джонсона. Отрывки из книги. С приложением избранных произведений Сэмюэля Джонсона / сост., перевод и примеч. А. Ливерганта. М.: Текст, 2003. 188 с.

3 *Брюсов В.* Из моей жизни. Моя юность. Памяти. М.: Изд-во М. и С. Сабашниковых, 1927. 152 с.

4 Бюллетени ГАХН / под ред. проф. А. А. Сидорова. М.: ГАХН, 1925. Вып. 2–3. С. 28.

5 *Винокур Г. О.* Биография и культура. М.: ГАХН, 1927 (Труды Гос. Академии худ. наук. Философский отдел. Вып. 2). 87 с.

6 *Габричевский А. Г.* От редакции // *Зиммель Г.* Гете / пер. А. Г. Габричевского. М.: ГАХН, 1928. 264 с.

7 Герои и героическое в истории: Публ. беседы Томаса Карлейля: С прил. ст. переводчика о Карлейле / пер. с англ. В. И. Яковенко. СПб.: Ф. Павленков, 1891. 352 с.

8 Густав Шпет, ГАХН и интеллектуальная среда 1920-х гг. // Исследования по истории русской мысли: Ежегодник за 2006–2007 год / под ред. М. А. Колерова и Н. С. Плотникова. М.: Модест Колеров, 2009. Вып. 8. 672 с.

9 *Дильтей В.* Построение исторического мира в науках о духе / пер. под ред. В. А. Куреного // *Дильтей В.* Собр. соч. / под общ. ред. А. В. Михайлова и Н. С. Плотникова. М.: Три квадрата, 2004. Т. III. 418 с.

10 *Зиммель Г.* Гете / пер. А. Г. Габричевского. М.: ГАХН, 1928. 264 с.

11 *Мирский Д.* Искусство биографии (Литтон Стречи) // *Мирский Д.* О литературе и искусстве. Статьи и рецензии 1922–1937. М.: НЛО, 2014. 616 с.

12 *Михайлов А. В.* Биографии философов: героическое и человеческое. Диалог с философствующим читателем // Литературное обозрение. 1984. № 6. С. 179–186.

13 *Мусатов В. В.* «В то время я гостила на земле...». Лирика Анны Ахматовой. М.: Словари.ру, 2007. 495 с.

14 Тиссандье Г. Мученики науки. М.: Капитал и культура, 1995. 264 с.

15 *Франк С. Л.* Зиммель и его книга о Гете // Русская мысль. 1913. № 3. С. 32–36.

16 *Яковенко В.И.* Несколько слов о Томасе Карлейле // Герои и героическое в истории: Публ. беседы Томаса Карлейля: С прил. ст. переводчика о Карлейле / пер. с англ. В. И. Яковенко. СПб.: Ф. Павленков, 1891. С. I–XVI.

REFERENCES

1 Averintzev S. S. *Plutarh i antichnaya biografiya: K voprosu o meste klassika zhanra v istorii zhanra* [Πλούταρχος and ancient biography: on the place of the classic of the genre in the history of the genre]. Moscow, Nauka Publ., 1973. 279 p. (In Russ.)

2 James Boswell. *Zhizn' Semuelya Dzhonsona. Otryvki iz knigi. S prilozheniem izbrannyh proizvedenij Sehmyuehlya Dzhonsona*. Sost., transl. i primech. A. Liverganta [Life of Samuel Johnson. Excerpts from the book: with selected writings of Samuel Johnson in the attachment. Ed., transl., and notes by A. Livergant]. Moscow, Tekst Publ., 2003. 188 p.

3 Bryusov V. Iz moej zhizni. Moya yunost'. Pamyati [From my life. My youth. Memories]. Moscow, M. & S. Sabashnikovyh Publ., 1927. 152 p. (In Russ.)

4 *Byulleteni GAHN* [Bulletins of GAHN], ed. prof. A. A. Sidorova. Moscow, GAHN Publ., 1925, issues 2–3, p. 28. (In Russ.)

5 Vinokur G. O. *Biografiya i kul'tura* [Biography and culture]. Moscow, GAHN Publ., 1927. Issue 2. 87 p. (Trudy Gos. Akademii hud. nauk. Filosofskij otdel. Vyp. 2). (In Russ.)

6 Gabrichevsky A. G. Ot redakcii [From the editor]. Zimmel' G. *Transl. A. G. Gabrichevskogo* [Goethe. Transl. A. G. Gabrichevsky]. Moscow, GAHN Publ., 1928. 264 p. (In Russ.)

7 *Geroi i geroicheskoe v istorii*: *Publ. besedy Thomas Carlyle: S pril. st. perevodchika o Karlejle*, *Transl. s angl. V. I. Yakovenko* [On Heroes, hero-worship, and the heroic in history: Publication of Thomas Carlyle's conversations. With translator's introduction. Trans. V. I. Yakovenko]. St. Petersburg, F. Pavlenkov Publ., 1891. 352 p.

8 Gustav Shpät. GAHN i intellektual'naya sreda 1920-h gg. [GAHN and intellectual milieu of the 1920s]. *Issledovaniya po istorii russkoj mysli: Ezhegodnik za 2006–2007 god, Pod red. M. A. Kolerova i N. S. Plotnikova* [Studies in the Russian intellectual thought. Annual. Eds. M. A. Kolerov and N. S. Plotnikov]. Moscow, Modest Kolerov Publ., 2009. Issue 8. 672 p.

9 Wilhelm Dilthey. Postroenie istoricheskogo mira v naukah o duhe [Einleitung in die Geisteswissenschaften]. Transl. pod red. V.A. Kurenogo. *Dil'tej V. Sobr. soch., Pod obshch. red. A. V. Mihajlova i N. S. Plotnikova* [Trans. under the ed. of V. A. Kurenoy. W. Dilthey: col. of works. Eds. A. V. Mikhailov and N. S. Plotnikov]. Moscow, Tri kvadrata Publ., 2004. Vol. III. 418 p.

10 Georg Simmel. *Goethe. Transl. A. G. Gabrichevskogo* [Goethe. Transl. A. G. Gabrichevsky]. Moscow, GAHN Publ., 1928. 264 p.

11 Mirsky D. Iskusstvo biografii (Litton Strechi) [Art of Biography]. Mirskij D. *O literature i iskusstve*. *Stat'i i recenzii 1922–1937* [On Literature and art. Essays and reviews, 1922–1937]. Moscow, NLO Publ., 2014. 616 p. (In Russ.)

12 Mikhailov A. V. Biografii filosofov: geroicheskoe i chelovecheskoe. Dialog s filosofstvuyushchim chitatelem [Philosophers' biographies: the heroic and the human. Dialogue with a philosophical reader]. *Literaturnoe obozrenie* [Literary review], 1984, no 6, pp. 179–186. (In Russ.)

13 Musatov V. V. *"V to vremya ya gostila na zemle...". Lirika Anny Ahmatovoj* ["That time I was a guest on earth..." Anna Akhmatova's poetry]. Moscow, Slovari.ru Publ., 2007. 495 p. (In Russ.)

14 Gaston Tissandier. *Mucheniki nauki* [Les martyrs de la science]. Moscow, Kapital i kul'tura Publ., 1995. 264 p.

15 Frank S. L. Simmel' i ego kniga o Göte [Simmel and his book on Goethe]. *Russkaya mysl'* [Russian thought], 1913, no 7, pp. 32–36.

16 Yakovenko V. I. Neskol'ko slov o Tomase Karlejle [A few words about Thomas Carlyle]. Geroi i geroicheskoe v istorii: Publ. besedy Tomasa Karlejlya: S pril. st. perevodchika o Karlejle, Transl. s angl. V. I. Yakovenko [On heroes, hero-worship, and the heroic in history. Publication of Thomas Carlyle's conversations. With translator's introduction. Trans. V. I. Yakovenko]. St. Petersburg, F. Pavlenkov Publ., 1891, pp. I–XVI.

DOI: 10.22455/2500-4247-2016-1-3-4-60-69
УДК 82.09
ББК 83.3(0)6

РОЖДЕНИЕ АВАНГАРДА ИЗ ДУХА МОДЕРНИЗМА

© 2016 Ю. Н. Гирин

Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 28 октября 2016 г.

Аннотация: Статья посвящена проблеме духовности в культуре авангарда начала XX в. Об особой духовности Нового мира писали все: и художники, и писатели, и богословы, и философы, и реформаторы — словом, всякий мыслящий человек. При этом концепт Духовного был столь же распространен и универсален, сколь и разноречив. И тот факт, что к концу прошедшего уже XX столетия в общественном сознании стал с особой интенсивностью проявляться интерес к духовной ситуации начала века, представляется весьма показательным — очевидно, что таким образом человек эпохи новеченто, избравший своей эмблемой знак «модерности», устремился к осознанию этой эпохи и своего места в ней. Поэтому представляется чрезвычайно важным суметь найти должный баланс между отрицающими и утверждающими тенденциями авангардной культуры как культурной основы XX в. Автор и пытается понять, что же разумелось под Духовностью в начале века. Предполагается, что взятая в широком смысловом объеме вся авангардная эпоха может рассматриваться как акт великой *мистерии* в нераздельности ее интуитивно-чувственных и историко-социальных аспектов, когда творчество понималось как Творение.

Ключевые слова: авангард, традиция, модерность, модернизм, деформация, искусство, духовность, творчество, мистерия.

Информация об авторе: Юрий Николаевич Гирин — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 Москва, Россия. E-mail: yurigirin@hotmail.com

THE BIRTH OF AVANT-GARDE FROM THE SPIRIT OF MODERNISM

Yuri N. Girin

A. M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Received: October 28, 2016

Abstract: The article focuses on the problem of spirituality in the avant-garde culture of the beginning of the 20th Century. Everyone — artists, writers, theologians, philosophers, and reformers — wrote about the peculiar spirituality of the New World. At the same time, the concept of the spiritual was as widespread and universal as it was controversial. The interest in the peculiar spiritual situation of the avant-garde epoch in the public conscience since the end of the 20th Century is symptomatic — a man of the Novecento haven chosen the sign of modernity as an emblem endeavors to understand his age and his place in it. That is why it seems extremely important to be able to find a proper balance between the negative and the assertive tendencies of the avant-garde culture that formed the cultural basis of the 20th Century. The author attempts to understand the meaning of Spirituality at the beginning of the 20th Century. The essay suggests that the entire avant-garde age, taken broadly, may be considered as a great Mystery act given the inherent inseparability of the intuitive and the sensory, on the one hand, and historical and social aspects, on the other hand: creative work was understood in terms of Creation.

Key words: avant-garde, tradition, modernity, modernism, deformation, art, spirituality, creative work, Mystery.

Information about the author: Yuri N. Girin, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: yurigirin@hotmail.com

Авангард первой трети XX в. — это система, ставящая перед исследователем необъятную гору проблем. Необъятную даже не по самому содержанию и объему, а потому, что большинство из них напрямую выводят в культурное поле всего XX в. и современности. Начать можно с самых общих вопросов. Это — авангардизм в системе культуры Нового времени; историко-философские основания авангардизма в идейно-художественном континууме европейской культуры конца XIX — начала XX вв.; авангардистское мифотворчество в соотнесенности с театрально-игровым жизнетворчеством символизма и модерна; соотношение смысловых полей понятий «модернизм» и «авангард»; основные понятия авангардистской эстетики и поэтики; языковые утопии авангарда; мифологемы авангарда; человек в идеологии и поэтике авангарда; авангардистская картина мира; соответствующие категории пространства и времени и т. д. Начнем поэтому с частных вопросов, которые могут оказаться весьма даже не частными. Я имею в виду проблему духовности в поэтике авангарда.

Авангард действительно возник из духа модернизма как наиболее радикальная его манифестация. Причем при всей радикальности своих установок творцы эпохи авангарда ревностно постулировали устремленность к духовности. Каким же образом сочеталось вроде бы несочетаемое? Если кто-то посчитает, что тут и проблемы никакой нет, я отвечу броской фразой С. Дали: «Тот факт, что я сам не понимаю смысла моих картин, еще не означает, что его там вовсе нет» [9, p. 79]. А смысл тут явно есть. Ведь перводвигателем авангарда была мощная духовная интенция, не только сопрягавшая в едином

векторе различные формы культурной и общественной жизни, но и ориентированная на превосхождение каждой из них, в результате чего искусство стремилось стать больше, чем искусством, жизнь мнилась превосходящей пределы наличного бытия, а человек наделял себя едва ли не божественной, мироустроительной природой.

При этом концепт Духовного был столь же распространен и универсален, сколь и разноречив. Об особой духовности Нового мира писали все: и художники, и писатели, и богословы, и философы, и реформаторы, — словом, всякий мыслящий человек. Интеллектуальный фон эпохи обобщил Н. А. Бердяев: «Сейчас можно определенно сказать, что начало XX века ознаменовалось у нас ренессансом духовной культуры, ренессансом философским и литературно-эстетическим, обострением религиозной и мистической чувствительности» [2, т. 2, с. 301–302]. И тот факт, что к концу прошедшего уже XX столетия в общественном сознании стал с особой интенсивностью проявляться интерес к духовной ситуации начала века, представляется весьма показательным — очевидно, что таким образом человек эпохи новеченто, избравший своей эмблемой знак «модерности», устремился к осознанию этой эпохи и своего места в ней. Поэтому представляется чрезвычайно важным суметь найти должный баланс между отрицающими и утверждающими тенденциями авангардной культуры как культурной основы XX в.

И если Н. А. Бердяев в очерке о Пикассо, который вызывал у него «чувство жуткого ужаса», все же утверждал: «Таким аналитическим расчленением хочет художник добраться до скелета вещей, до твердых форм, скрытых за размягченными покровами. <...> Еще дальше пойти вглубь, и не будет уже никакой материальности, — там уже внутренний слой природы, иерархия духов. Кризис живописи как бы ведет к выходу из физической, материальной плоти в иной, высший план» [2, т. 2, с. 420–421], то тем самым он и предвещал весь процесс развития авангардного искусства, устремлявшегося к великой утопии завтрашнего дня. Соответственно: «Все каноническое, классическое, культурно-дифференцированное <...> ставит консервативные, задерживающие преграды пророческому творческому духу» [2, т. 1, с. 233]. Этот парадоксальный вывод, сделанный Н. Бердяевым еще в 1912 г., будет тезисно подкреплен им же через целых двадцать лет: «Именно в наше, материалистическое время все приобретает духовное значение, все становится под знак духа» [2, т. 2, с. 489]. «Новая, лучшая жизнь есть прежде всего духовная жизнь» [2, т. 1, с. 456]. Таким образом «деформированность» материальных форм классической культуры оказывается проявлением нового типа духовности.

С этой точки зрения становится очевидным, что такие, казалось бы, конституирующие признаки поэтики авангарда, как деформация,

слом, разрыв, распыление и прочие понятия того же синонимического ряда, являются отнюдь не главенствующими в данной системе смыслов, а всего лишь дериватами центральной миропреобразующей идеи. Ибо мифологическая система представлений, лежащая в основе авангардистской картины мира, предполагала мифологический же операционный принцип: прежде чем создать новый мир, необходимо было не просто разрушить старый, а именно вернуть его в прежнее, предшествующее порочно или превратно устроенному состоянию мира, т. е. обратить его в изначальный хаос. Попутно стоит заметить, что изоморфный концепту сдвига концепт диссонанса (связанный, в свою очередь, с мотивами распыления, смерти, катастрофизма, апокалипсиса и т. д), в авангардистской поэтике отнюдь не обладал однозначно негативными и деструктивными коннотациями. И мифологизм авангарда бывал вполне рационалистичен.

Стало быть, речь идет не столько о разрушении традиции, ощутимой в ее поверхностном миметическом коде, сколько о создании новой системы конвенциональностей — не только художественных, но и гносеологических. Имманентный телеологизм авангарда придавал ему сходство с христианской догмой — упования на «новое небо и новую землю» сопрягались с адамическим «нареканием имен» вещности мира, т. е. созданием нового языка культуры, нового синтаксиса бытия, вообще — «миростроительством», по Малевичу. Припомним, к тому же, насколько распространенной и влиятельной была концепция «революции Духа», соотносимой и с антропософскими, и с космистскими идеями.

В начале века диссоциация прежнего, устойчивого образа мира отнюдь не являла собой однозначно деструктивный процесс, что объективно удостоверял русский философ, предметом исследований которого был именно «кризис искусства»: «Истинный смысл кризиса пластических искусств — в судорожных попытках проникнуть за материальную оболочку мира, уловить более тонкую плоть, преодолеть закон непроницаемости <...> Человек не пассивное орудие мирового процесса и всех происходящих в нем разложений, он — активный творец <...> Космическое распластование может лишь способствовать выявлению и укреплению истинного ядра “я”. Человеческий дух освобождается от старой власти органической материи... Новое искусство будет творить уже не в образах физической плоти, а в образах иной, более тонкой плоти, оно перейдет от тел материальных к телам душевным. То, что происходит с миром во всех сферах, есть апокалипсис целой огромной исторической эпохи, конец старого мира и преддверие нового мира» [2, т. 1, с. 409–414, 413–414].

Поэтому, взятая в широком смысловом объеме, вся авангардная эпоха может рассматриваться как акт великой *мистерии* в нераздель-

ности ее интуитивно-чувственных и историко-социальных аспектов, когда творчество понималось как Творение. «В центре внимания творческих сил была проблема Духовного. Интересно рассмотреть, например, ряд позиций, высказанных русскими религиозными философами и художниками авангарда <...> Если для представителей религиозной мысли Духовное означало Божественное (несмотря на разнородность их взглядов на Церковь и ее миссию), если они искали новое религиозное сознание, то для представителей авангарда область Духовного была антитезой всему материальному, и они искали такое новое художественное сознание, которое было бы направлено от внешних форм мира к их внутреннему смыслу» [8, с. 121, 123].

Но следует уточнить, какой смысл вкладывали в понятие «духовного» сами авангардисты. Здесь, конечно, на первом месте оказывается русско-немецкий художник В. Кандинский, автор трактата «О духовном в искусстве» (1911). Проклиная «кошмар материалистических воззрений», Кандинский утверждает (не уступая в косноязычии Малевичу): «Художник будет искать пробудить более тонкие чувства, которым сейчас нет названия. Сам он живет более сложной, сравнительно более утонченной жизнью, и выросшее из него создание непременно вызовет в зрителе, к тому способном, более тонкие эмоции, для которых не найти слов на нашем языке <...> Жизнь духовная, которой часть и один из могучих двигателей есть искусство, есть движение сложное, но определенное и способное принять выражение в простой форме: вперед и вверх. Это движение есть путь познания». Далее выясняется, что это движение выражает «вечное стремление к новому выражению, к новой форме, к новому “как”» [4, с. 98, 99, 103]. Все дальнейшие витиеватости выражают одну идею: новая духовность есть новая форма выражения, новая материальность, т. е. полная противоположность «духовности» в традиционном понимании — в совершенном соответствии с бердяевскими тезисами. Более того, Кандинский прямо говорит: «И, как это бывает бесконечно часто, а быть может, и всегда, по таинственным причинам и это движение к утонченно материальному, или, для краткости скажем, духовному, не лишено было исканий в арсенале чисто материальных средств» [4, с. 105]. И это было характерно для нового искусства, в котором Ортега-и-Гассет не случайно увидел своего рода «дегуманизацию». Итак, духовность на самом деле означала деспиритуализацию и устремленность к новым материальным формам, которые как раз и призваны были обеспечить построение нового, идеального мироздания.

В ту эпоху концепт Духовного был чрезвычайно актуален; он полнился самым разнонаправленным содержанием, но в равной степени отвечал реформаторским, революционным веяниям времен. О. А. Юшкова (редкий специалист, обративший внимание на эту про-

блему) прямо пишет: «Перестроечный пафос эпохи во многом был вызван основной потребностью времени — осознать проблему Духовного. <...> Понимание творчества как некоего вселенского акта — всетворчества — преобразующего мир, в котором будут жить под приматом творческого начала, характерно в равной степени для религиозных философов и авангардистов, невзирая на различия в самом понимании Духовного» [8, с. 122, 124]. И заключает: «В сознании людей сталкивались грандиозные утопические замыслы с конкретными задачами жизнестроения. Духовность понимали как божественную реальность и как иное, по сравнению с материальным, пространство. Утверждение Бога в традиционном понимании оспаривалось реформистскими идеями в области религиозного сознания; одновременно пытались воздвигнуть Бога материального рая на земле. Вера в беспредел человеческих возможностей расшатывалась страхом перед беспомощностью одинокого человека. Эти грани противоположностей определяли поиски нового сознания» [8, с. 126].

Да, проблема духовности как инструмента преображения всеобщего мироустроения была действительно универсальной и действительно различной по своим трактовкам. Особенно разительной она предстает в связке с, казалось бы, противоположным концептом общественного сознания и исторического факта эпохи — концепта *войны*, подлежащего в данной работе отдельному рассмотрению. Здесь, конечно на первом месте опять оказывается русский философ — Н. А. Бердяев. Именно он не переставал рассматривать войну (Первую мировую) прежде всего как духовный феномен по преимуществу: «Война есть духовное событие, духовная борьба, прежде всего духовная, а потом уже материальная» [3, с. 81]. Война есть возрождение, она чревата новой духовностью, особенно для такой провиденциалистской страны, как Россия. Конечно: «Война — страшное зло, но не только зло, она двойственна, как и многое на свете» [3, с. 11]. Почему так? А вот почему: «Война вызывает чувства столь противоречивые, что почти невозможно привести их к согласию. Мучительное переживание ужасов войны, подавленность смертью, страданием и разрушением, которые она несет в мир, сменяется гордым сознанием беспредельности сил человека, героизма человеческой природы, лишь прикрытого толстым пластом слишком мирной жизни, но никогда не умирающего. Ленив человек, и огромные духовные силы его дремлют. Нужны великие потрясения, катастрофа личная и мировая, чтобы пробудить все силы человека» [3, с. 40]. А главное: «Завоевание духовности есть главная задача человеческой жизни. Но духовность нужно шире понимать, чем обыкновенно понимают. Духовность нужна и для борьбы, которую ведет человек в мире» [1, с. 320]. Ибо: «Духовность связана или с эсхатологией индивидуаль-

ностей, или с эсхатологией всемирно-исторической» [1, с. 325]. Вот почему война оказывается «одухотворенной» «духовной», несущей не только духовный подъем человечества, но нечто большее: после мировой войны «человека ждет не спокойная и мирная жизнь, а какое-то иное, духовное продолжение мировой войны» [3, с. 44]. Все это звучит страшно, но ведь философ всего лишь выражал на своем языке утопистские идеи, витавшие в воздухе и разными людьми высказывавшиеся по-разному.

Создатель «мерц-искусства», своего рода извода концепции Gesamtkunstwerk, К. Швиттерс, делавший буквально помоечные предметы «такими же равноправными факторами, как и краска», в качестве фактурного овеществления новой, идеализированной картины мира, так мотивировал появление своего приема: «Я писал, прибивал, склеивал, сочинял и осваивал мир... Во мне было как бы отражение революции, не такой, как она была, а такой, какой она должна была быть» [6, с. 188]. С другой стороны: «Искусство, религия <...> идут в одну и ту же область надматериального царства идеального духа, совершенствуя лик свой в зеркальном отражении материала материи <...> становятся высшими категориями над научным миром...» [5, т. 5, с. 208], — писал К. Малевич, выражая общие упования на торжество нового духа, способного преобразить мир.

Направленность творческой воли на тотальное пересозидание всего мироустройства, вселенский размах, космизм, утопизм, претензии на овладение новыми измерениями бытия и обретение власти над временем, историей, самой смертью сочетались — в полном согласии с принципом дополнительности, явившемся одним из фундаментальных открытий авангардной эпохи, — с повышенным вниманием к микроформам сугубо земного мира, к его элементарному составу, к «животно-земляному» началу (Р. Якобсон), ко всему природному, *органичному*, животно-растительному, первородному, к первоматерии жизни, к архаической, дорациональной, а значит, и прелогической, за-умной атомарности.

Отторгая всю мировую культуру во имя созидаемой культуры завтрашнего дня, авангардисты как будто обращаются в поисках опоры к докультурным, дорациональным первоэлементам архаического бытия, единственно способного обеспечить абсолютную — «адамическую» — чистоту культуростроительного материала. «Как будто» — потому что в этой мнимой простоте кроется невероятная сложность. Вообще говоря, примитивистские тенденции авангарда были обусловлены вовсе не появлением в Европе экзотических образцов «примитивных» культур, породивших так называемый афростиль, — таковые, собственно, и были замечены только потому, что отвечали повсеместной потребности в причащении архаической стихийности

бытия, управляемого лишь первобытным чувством ритма и обрядовой единокупности, трибального коллективизма. В самых разных культурах наблюдалось практически одновременное обращение к примитивным, изначальным формам бытия, в которых предполагалось обрести первозданную цельность мировосприятия, призванную заполнить духовный вакуум, образовавшийся после того, как психологизм и интеллектуализм дискредитировали себя в качестве культурообразующих факторов. Поэтому в авангарде столь ощутима и выпукла материальная вещественность мира, шероховатая, первозданно необработанная фактура письма: пластического, литературного, вообще — текста жизни.

В результате солярная, духовная доминанта дублируется своей противоположностью — теллурически-материальной составляющей, равно принадлежащей мифопоэтическому типу сознания, оперирующему двуобращенными мифообразами. С другой стороны, в силу внутренней логики архаизм включал и идеалистическую устремленность к утопии, к мифообразу Золотого века. Обе тенденции смыкались в мифологическом коде первоначалия бытия, выводящем к концепту вселенскости, космизма. Об этом ярко свидетельствуют рассуждения К. Эдшмида в той же речи, где теллуризм и космизм оказываются взаимообратимыми категориями: «человек простой, безыскусный <...> отдается природе, он часть ее. <...> Он понимает мир, он сросся с землей. <...> Вот он стоит перед нами, абсолютно первозданный... Он часть космоса, вернее, космического чувства» [7, с. 307]. Вектор слияния с мировой органикой выводит на целый ряд взаимосвязанных концептов: это и «космическое сознание», присущее авангардистской ментальности, и стремление творить, сообразуясь с законами природного мира, а не с рацио- и логоцентристским строем цивилизации, и теллуризм с анималистской и примитивистской составляющими, и ориентация на синтез форм, совокупно-целостное творение (в продолжение идеи Gesamtkunstwerk), и, наконец, совмещение всех аспектов человеческого и внечеловеческого бытия в идее абсолюта, воплощенного в Нуле.

Именно эта идея постулировалась К. Малевичем в начале 1920-х гг. «Сущность природы неизменна во всех изменяющихся явлениях», писал художник и выводил следующую формулу: «Бог, Душа, Дух, Жизнь, Религия, Техника, Искусство, Наука, Интеллект, Мировоззрения, Труд, Движение, Пространство, Время = 0» [5, т. 1, с. 273]. Но проставленный Малевичем огромный ноль, в тексте соизмеримый по величине с колонкой перечисленных понятий, означает не отрицание, а утверждение бесконечности, космической всеобъемлемости бытия, в которую должны быть вписаны и искусство, и жизнь человека, и творимые им по законам мироустройства высшие, т. е. супре-

матические, формы жизнеискусства, устремленные к абсолютному совершенству.

Уже из этого краткого изложения становится очевидным, что понятие Духовного в поэтике авангарда наполнено совершенно специфическими смыслами, одновременно и трансцендентными и теллурически вещными, бытийными и плотскими, что постигается только в проблемном поле модернистского миропонимания.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 *Бердяев Н.* О назначении человека. М.: Республика, 1993. 383 с.

2 *Бердяев Н.* Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т. М.: Искусство: ИЧП «Лига», 1994. 542 с. + 510 с.

3 *Бердяев Н. А.* Футуризм на войне: Публицистика времен Первой мировой войны. М.: Канон +, ОИ «Реабилитация», 2004. 384 с.

4 *Кандинский В.В.* Избранные труды по теории искусства. М.: Гилея, 2001. Т. 1. 391 с.

5 *Малевич К.* Собр. соч.: в 5 т. М.: Гилея, 2004. 403 с. + 380 с. + 394 с. + 364 с. + 628 с.

6 *Фомин Д.В.* Курт Швиттерс о коллаже, беспредметном искусстве и русском авангарде // Русский авангард 1910–1920-х годов: проблема коллажа. М.: Наука, 2005. С. 182–215.

7 *Эдшмид К.* Экспрессионизм в поэзии // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986. С. 300–302.

8 *Юшкова О. А.* Русский авангард. 1910–1920-е годы. М.: Галарт, 2008. 223 с.

9 *Descharnes R., Néret G.* Salvador Dalí. Köln, 1992. 224 S.

REFERENCES

1 Berdyaev N. *O naznachenii cheloveka* [The Destiny of man]. Moscow, Respublika Publ., 1993. 383 p. (In Russ.)

2 Berdyaev N. *Filosofiia tvorchestva, kul'tury i iskusstva: v 2 t.* [Philosophy of creative work, culture, and art: in 2 vols.]. Moscow, Iskusstvo: IChP “Liga” Publ., 1994. 542 p. + 510 p. (In Russ.)

3 Berdyaev N. A. *Futurizm na voine: Publitsistika vremen Pervoi mirovoi voiny* [Futurism at war: Essay of the WWI period]. Moscow, Kanon +, OI “Reabilitatsiia” Publ., 2004. 384 p. (In Russ.)

4 Kandinsky V.V. *Izbrannye trudy po teorii iskusstva* [Selected works on the theory of Art]. Moscow, Gileia Publ., 2001. Vol. 1. 391 p. (In Russ.)

5 Malevich K. *Sobr. soch.: v 5 t.* [Col. works: in 5 vols.] Moscow, Gileia Publ., 2004. 403 p. + 380 p. + 394 p. + 364 p. + 628 p. (In Russ.)

6 Fomin D. V. Kurt Shvitters o kollazhe, bespredmetnom iskusstve i russkom avangarde [Kurt Shvitters about collage and non-objective art in Russian avant-garde]. *Russkii avangard 1910–1920-kh godov: problema kollazha* [Russian avant-garde of the 1910s–1920s]. Moscow, Nauka Publ., 2005, pp. 182–215. (In Russ.)

7 Edshmid K. Ekspressionizm v poezii [Expressionism in poetry]. *Nazyvat' veshchi svoimi imenami. Programmnye vystupleniia masterov zapadno-evropeiskoi literatury XX vek*a [To call things by their own names. Manifests of the masters of the 20th Century Western-European literature]. Moscow, Progress Publ., 1986, pp. 300–302. (In Russ.)

8 Iushkova O. A. *Russkii avangard. 1910–1920-e gody* [Russian avant-garde. 1910–1920s]. Moscow, Galart Publ., 2008. 223 p. (In Russ.)

9 Descharnes R., Néret G. *Salvador Dalí*. Köln, 1992. 224 S.

DOI: 10.22455/2500-4247-2016-1-3-4-70-81
УДК 821.131.1
ББК 83.3 (4)

ТРАГИКОМЕДИИ КАРЛО ГОЛЬДОНИ

© 2016 г. М. Л. Андреев

Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 24 октября 2016 г.

Аннотация: Трагикомедии Гольдони проигрывают его комедиям и в популярности, и в изученности, при этом представляя собой благодарный материал для исследования общих особенностей данного жанра. Трагикомедии Гольдони делятся на две группы: в пьесах 1730-х гг. автор лишь корректирует рутинную репертуарную традицию комедии дель арте; в пьесах 1750-х гг. предпринимает попытку реформировать сам жанр трагикомедии. Последняя группа складывается в три своеобразные трилогии: страсти, искренности и лицемерия. В этом разделе своего творчества Гольдони остается верен установке на исследование характера как основного предмета драматического изображения, но если в комедиях характер является главным препятствием в достижении сюжетных целей, то в трагикомедиях его функция противоположна: он выводит драматическую коллизию к благополучному исходу. Перемена функции является маркером жанрового перехода.

Ключевые слова: Карло Гольдони, трагикомедия, комедия, поэтика жанра.

Информация об авторе: Михаил Леонидович Андреев — член-корреспондент РАН, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 Москва, Россия. E-mail: mikhailandreev1@gmail.com

TRAGICOMEDY OF CARLO GOLDONI

Mikhail L. Andreev

A. M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Received: October 24, 2016

Abstract: Goldoni’s tragicomedies while being less popular and lesser studied than his comedies nonetheless provide us with rich material for the study of the

genre's general properties. Goldoni's tragicomedies fall into two groups: in his plays written in the 1730s, the author but revises conventional repertoire tradition of commedia dell arte; in his plays of the 1750s, he makes an attempt to reform the genre itself. The latter group forms three peculiar trilogies: passions, sincerities, and hypocrisies. In this part of his creative work, Goldoni remains true to the study of the character as the main object of dramatic representation. However, whereas in comedies, the character is the major impediment to the achievement of the plotline goals, in tragicomedies, it plays the opposite function: leads the dramatic collision to the happy conclusion. The change of function marks the shift within the generic framework.

Keywords: Carlo Goldoni, tragicomedy, comedy, poetics of the genre

Information about the author: Mikhail L. Andreev, Corresponding Member of RAS, DSc in Philology, Director of Research, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: mikhailandreev1@gmail.com

Гольдони всегда работал по контракту и в его обязанности входило обеспечивать репертуаром труппу или театр, для которых он работал. Это значило, среди прочего, что он никак не мог ограничиваться своей любимой комедией, тем жанром, которым он сполна владел и в котором чувствовал себя новатором. Зрителей надлежало не только смешить, но и щекотать им нервы: волей-неволей приходилось уклоняться в сторону драматических форм, в той или иной степени приближающихся к трагедии. Степень такого приближения варьируется у Гольдони в довольно больших пределах: границы этого иножанрового по отношению к комедии корпуса нельзя определить раз и навсегда. Том собрания сочинений под редакцией Джузеппе Ортолани, отведенный под трагикомедии, включает восемнадцать произведений [2, IX]; это число можно умножить, поскольку черты, их объединяющие, присущи еще ряду произведений, в данный том не вошедших. Эти черты — повышенный стилистический регистр, стихотворная форма, акцентировка страсти, а не характера. Их, однако, недостаточно, чтобы говорить о каком-нибудь жанровом единстве. Автор сам чувствовал и обозначал их жанровую неоднородность. Шесть пьес из объединенных Ортолани названы Гольдони трагедиями, семь — комедиями, четыре — трагикомедиями, в отношении одной («Прекрасной дикарки») автор колеблется: «комедия или, скорее, трагикомедия» (Commedia, o piuttosto Tragicommedia). В собрания сочинений, выходившие под его присмотром, Гольдони, однако, включал эти пьесы на равных правах с комедиями, не выделяя их в особый раздел.

Разделяет эти пьесы и время. Первая группа из семи пьес относится к начальному периоду профессиональной деятельности Гольдони, когда он сотрудничал с труппой Джузеппе Имера, игравшей в театре Гримани (1734–1740). С трагедии «Велисарий» это сотрудничество,

собственно, и началось. Второй период — это театр Сан-Лука, куда Гольдони перешел в апреле 1753 г. и в котором продолжал служить до своего отъезда в Париж. Если для предыдущего своего места службы, театра Сант-Анджело, он трагедий или трагикомедий не писал (за исключением «Нерона», который до нас не дошел: провалился, и Гольдони его даже не отдал в печать), то здесь писал и ставил их регулярно, по одной — две в год. Две эти группы пьес друг от друга сильно отличаются. В пьесах тридцатых годов Гольдони осторожно выправлял рутинную репертуарную практику итальянской профессиональной труппы, заимствуя сюжеты либо из сценариев комедии дель арте, либо из пьес других драматургов. Сюжет «Велисария» (1734) взят из сценария, который в конечном итоге восходит к пьесе Мира де Амескуа (за ней последовала драма Ротру и перевод на итальянский Франческо Страмболи). «Гризельда» (1735) имеет в основе популярнейшую и породившую тьму переделок новеллу «Декамерона», но непосредственно опирается на мелодраму Апостоло Дзено. За «Доном Джованни ди Тенорио» (1736) также стоит длинная традиция (Гольдони знаком и с испанским «Каменным гостем», хотя считает его произведением Кальдерона, и с мольеровским «Дон Жуаном»), но последним звеном оказывается опять же сценарий. Сценарий стоит и за «Ринальдо из Монтальбано» (1736), за «Розмондой» (1734) — итальянский роман XVII в., за «Генрихом» (Enrico, 1738) — вставная новелла из «Жиль Блаза» и драма Франсиско Рохаса Casarse por vengarse, за «Юстином» (год создания и постановки неизвестен, но относится к этому периоду) — мелодрама Никколо Берегани.

Обрабатывая эту драматургическую продукцию, Гольдони устранял наследство комедии дель арте — комические интермедии и гротескно-комические фигуры (из «Велисария» изгнал лекаря и слуг), а также очищал сюжет от переусложненности и всякого рода несообразностей. В предисловии к своему «Дон Жуану» он критикует испанскую пьесу и всю восходящую к ней традицию за отход от правдоподобия — в частности, за говорящую статую (в его варианте чудес нет: героя поражает удар молнии). Критикует и Мольера — за изображение крайнего нечестия героя (в гольдониевском варианте герой не наделен никакой философией, он просто до крайности аморален; кроме того, он не обладает никакой особой привлекательностью, и непонятно, почему так нравится женщинам). Собственный вклад Гольдони едва чувствуется. Почти везде идет борьба любви и долга, побеждает долг — по отношению к отцу (в «Розмонде»), к мужу (в «Гризельде»), к государю (в «Ринальдо»). Нравы при дворе подвергаются сдержанной критике, неодобрительно показана сословная спесь, с сочувствием изображается пасторальная идиллия, но положительные герои («Юстин») эту идиллию покидают ради подвигов

и славы. Жанровые дифференциации стерты: на первый взгляд непонятно, почему «Гризельда», «Дон Джованни» и «Ринальдо» названы комедиями, а остальные пьесы этой группы — трагедиями. Действующие лица занимают место на высших ступенях социальной иерархии (даже в «Гризельде» муж заглавной героини превратился в царя Фессалии); конец может быть как благополучным, так и неблагополучным (в «комедии» о дон Жуане герой погибает, в «трагедии» о Юстине — получает титул цезаря и руку принцессы). Единственная отличительная черта трех «комедий» данного периода — это их более явная, чем у «трагедий», неисторичность.

То, что наличие исторической основы является в глазах Гольдони важнейшей жанровой детерминантой, подтверждают пьесы пятидесятых — начала шестидесятых годов. В предисловии к «Жене из Персии» (1753) Гольдони замечает, что исторические сюжеты не подобают комедии и используются только в трагедии, музыкальной драме и «в том двусоставном сочинении, которое зовется трагикомедией» (quell'anfibio componimento che Tragicommedia si chiama) [2, IX, p. 522]. В период Сан-Лука к трагедиям и комедиям прибавляются трагикомедии; концовка в качестве дифференцирующего признака по-прежнему не работает (у всех пьес благополучный конец), но наличие исторического сюжета и комических вставок удовлетворительным образом объясняет мотивы жанровых деноминаций. В двух трагедиях этого периода («Артемизия», 1759, и «Эней в Лации», 1760) действуют исторические персонажи (или считавшиеся таковыми во времена Гольдони) и нет никаких комических фигур и сцен. Исторические персонажи действуют и в «Любовных историях Александра Великого» (Gli amori di Alessandro Magno, 1759), но здесь имеется лекарь, который является ярым патриотом Персии и все события, комически их перевирая, толкует в ее пользу, а также поэт, полная его противоположность, — пьеса обозначена как трагикомедия. Наконец, все пьесы, входящие в трилогию об Гиркане (кроме «Жены из Персии», это «Гиркана в Джульфе», 1755, и «Гиркана в Исфахане», 1756), названы комедиями: в них нет ничего исторического, а комического существенно больше, чем в трагикомедиях.

И все же границы жанров у Гольдони не совершенно непроницаемы[1]: из жанра в жанр легко, не замечая границ, переходят типы конфликтов и типы героев, вернее, героинь. Главную героиню своих трагикомедий (будем для удобства использовать это обозначение для всех пьес, включенных Ортолани в соответствующий том) Гольдони

[1] Характерны колебания Гольдони относительно «Прекрасной дикарки»: Commedia, o piuttosto Tragicommedia — исторической основы здесь нет, и он смело мог называть ее комедией; помехой могло быть только то, что героиня слишком часто для комедии оказывается на краю гибели. О ранней (XVI–XVII вв.) истории трагикомедии см.: [4], о современной (с экскурсом в раннюю) — [3].

нашел уже в своей персидской трилогии. Здесь ее зовут Гиркана, она является рабыней в гареме Тамаса, сына богатого финансиста (действие происходит в Исфахане, столице Персии). Она любит своего хозяина, он любит ее, но должен жениться: договор о браке с Фатимой был заключен родителями, когда дети еще не вышли из младенчества. Это все для Персии в порядке вещей (что Гольдони подчеркивает), но вот беда: Гиркана категорически с этим порядком не согласна. Она хочет быть главной и единственной: над другими рабынями, составляющими гарем Тамаса, Гиркана царит безраздельно и разогнать гарем не требует, но появление официальной жены и законной хозяйки гарема может поставить ее власть под угрозу. Дело именно во власти: Гиркана любит Тамаса, хотя и не слепо (знает все его недостатки и главный — слабоволие), но борется не за любовь. Она понимает, что участь мусульманской женщины — быть рабыней своего мужа или хозяина, и единственная власть, которой она может добиться, — это власть над сердцем. И этой властью она ни с кем делиться не желает.

В первой части трилогии (с нее начался успех Гольдони в театре Сан-Лука: после двух комедий, встреченных холодно, «Персидская жена» выдержала тридцать четыре представления — небывалая цифра для венецианских театров) Гиркана проигрывает. Фатима пленяет всех, и свекра, и мужа — кротким нравом, добросердечностью, разумом и умеренностью. Она даже Гиркане не мстит, более того, отпускает ее на свободу. В следующих частях Гиркана берет реванш: Тамас не перенес ее ухода, оставил жену, но Гиркана даже говорить с ним не желает, пока он не избавится от жены окончательно и любым способом. Выход находит друг Тамаса Али: он берет Фатиму себе в жены. Надо еще преодолеть сопротивление родителей, особенно бешеного Османа, отца Фатимы, — этому посвящена третья часть, которую Гиркана заканчивает уже законной и единственной женой Тамаса.

Все три пьесы, образующие трилогию, названы Гольдони комедиями, но на типичную для него комедию все же мало похожи. Во-первых, экзотика: Гольдони иногда переносил место действия своих комедий далеко от Италии, в Англию, например, или в Голландию, но все же никогда так далеко. Местный колорит всячески подчеркивается (кальян, диван, фирман, караван; Али явно злоупотребляет опиумом). Трагедия где-то совсем рядом: то Тамас набрасывается на Фатиму с кинжалом, то Гиркана на Тамаса (по принципу «не доставайся же ты никому», Pria che altri ti possegga, voglio darti la morte). Комический элемент представлен периферийными фигурами. В первой части комическую линию ведет смотрительница гарема Куркума: она выдает себя за ведьму, готовит мази и волшебные приправы. Выманивает у Гирканы драгоценности, пытается овладеть драгоценностями Фатимы (но та за ними зорко следит: очнувшись после

обморока, первым делом интересуется, где они). Во второй части ее казнят (опять же финал для комической линии не самый типичный) и ей на смену является черный евнух Булганзар — также комическая фигура, как Куркума, но без ее злодейства: он лишь выпрашивает у всех чаевые. В третьей комическая партия достанется новой смотрительнице гарема — эта ничего не крадет, просто глуха как пробка. Во второй части, правда, комизм затрагивает и главную линию: Гиркана оказывается в доме армянского купца, выдает себя за мужчину, все местные женщины — жена хозяина, сестра, одна из дочерей — не могут перед ней устоять. Но и здесь комическое быстро перерастает в трагическое: Зульмира, жена хозяина, узнав об обмане, жаждет отомстить — заводит Гиркану в подземелье и посылает раба с приказом ее убить. В своем стремлении к мести она так упорна, что Гиркана даже проникается к ней уважением, почувствовав в ней родственную душу (Credea di me non fossevi donna al mondo più altera. / Consolommi veggendo donna di me più fiera — [2, V, 3]).

И наконец, страсть как основа драматической коллизии. Гольдони в предисловии прямо на эту особенность пьесы указал (questa è una Commedia fondata sulla passione [2, IX, 522]), сославшись в оправдание и на зарубежный, и на собственный опыт, но, по правде говоря, он мало что объясняет: ни во французской «слезной комедии», ни в тех комедиях Гольдони, где на первом плане любовь и ревность, страсть не перерастает в нечто столь постоянное, что становится своего рода аналогом характера. Гиркане под конец даже приходится выступить перед всеми заинтересованными лицами с чем-то вроде лекции об особенностях своего нрава («Гиркана в Исфахане» [2, V, 8]), из которой следует, что при полной их неустранимости (questa costante brama) они не являются проявлением какой-то темной и дикой стихии (effetto irragionevole di barbari deliri). Как бы далеко Гольдони ни отходил в этой трилогии от своего привычного материала и способов его обработки, он сохраняет верность и установке на характерность, и установке на всеобъемлющую рациональность.

Между первой и второй «Гирканой» Гольдони написал еще одну пьесу с элементами инокультурной экзотики. Правда, действие «Перуанки» (1754) происходит во Франции, но главная героиня — из Южной Америки: Зилия, жрица Солнца, была похищена и увезена в Европу, где ее окружил нежной заботой и почтительным ухаживанием французский дворянин Детервиль (при этом виллу для нее он построил на похищенное вместе с ней золото). Зилия благосклонно принимает ухаживания Детервиля, но хранит верность своему прежнему жениху, сыну царя Перу Азе. У него похожая история: он был схвачен испанцами и также привезен в Европу, теперь живет в доме испанского дворянина, и в него влюбляется его дочь Зульмира. Зи-

лия и Аза встречаются, подтверждают прежние обязательства, преодолев коллизию взаимных подозрений, и тут выясняется, что у них общий отец: это допустимо в Перу, но невозможно в Европе, и они решают жить по европейскому закону. Любовь немедленно преображается: становится родственной между ними, пылкой по отношению к их хозяевам и гостеприимцам.

Связи с персидской трилогией нет никакой: «Перуанка» на общем фоне гольдониевских комедий мало чем выделяется. Любовь в границах умеренности и приличия, без всякой бешеной страсти, трагические повороты сюжета категорически исключены. Комизм обеспечивается обрисовкой характеров, в основном периферийных: здесь и эмансипировавшаяся от семейных обязанностей сестра Детервиля, и ее прижимистый муж, и разбитная служанка, и управляющий (с иронией и себе на уме), и его сынок (с рассказом о ловле соловья и с горькими слезами после его кончины). Перуанцы презирают золото и искренни во всем, отвергая всякую ложь и лицемерие, — этим их инокультурность и ограничивается, они полностью умещаются в выработанный XVIII в. шаблон не испорченного цивилизацией туземца.

Вернувшись к Гиркане, Гольдони, однако, про свою перуанку не забыл и вновь обратился к этому женскому типу, покончив с персидской трилогией. В «Прекрасной дикарке» (1758) действие происходит в новой португальской колонии в Южной Америке. Дельмира похожа на Зилию — она также не умеет кривить душой и лицемерить (впрочем, таковы все туземцы, хотя их мир отнюдь не идеален: здесь имеется даже каннибализм, но всякий доволен своим положением, не стремится захватить чужое, помогает попавшим в беду, свято соблюдает данное слово). И ситуации, в которых оказываются героини, похожи: Дельмира, как Зилия, нерушимо хранит верность своему жениху из соплеменников, и у нее, как у Зилии, есть поклонник из европейцев, дон Алонсо, один из предводителей португальцев. Разница в том, что поклонник не один, Алонсо составляет конкуренцию второй португальский предводитель, дон Химене, причем если Алонсо — поклонник почтительный, подобно Детервилю из «Перуанки», то Химене делает ставку на насилие. Еще одно отличие этой пьесы от «Перуанки» в том, что по ходу действия Дельмире все больше нравится Алонсо и все меньше — Задир, ее жених, хотя о том, чтобы нарушить свои обязательства она не помышляет (в финале Задир, убедившийся в душевном превосходстве Алонсо, сам их расторгает). И, наконец, действие здесь значительно более динамичное: Задир дважды поднимает восстание, задумывает убить Алонсо (Алонсо каждый раз его отпускает с миром), хочет убить Дельмиру. Комическая линия по сравнению с «Перуанкой» ослаблена, ее ведет дикарь Шишират, у которого две святыни — его борода и открытое ему европейцами вино,

и служанка Роза, которая в конце концов сбривает ему бороду, когда он спит хмельным сном.

В «Далматинке» (тот же 1758 г.) родина героини — не далекая Америка, а близкая Далмация, но героиня, как Зилия и Дельмира, не знает лжи — это тоже подается как некоторый инокультурный сдвиг, как признак нетронутости цивилизацией (к искренности здесь прибавляется далматинско-венецианский патриотизм). У Зандиры есть жених, которого, однако, она никогда не видела — знаменитый далматинский капитан Радович. Отправившись к нему морем, она была захвачена салетинским корсаром Али и отвезена вместе с другими пленниками в Марокко. Перед ее красотой и душевными качествами никто не может устоять: в нее влюбляется Али, не желающий ее продавать, ее предлагает взять в свой гарем Ибрагим, правитель Тетуана. Во время морского плавания она полюбила грека Лизауро — это персонаж отрицательный, но нарисован не одними черными красками: он не трус и даже имеет представление о добродетели, но все время откладывает обязательства перед ней на будущее. В ходе довольно бурного действия (Али вновь похищает Зандиру, Радович, приехавший в Марокко выкупать невесту, топит его корабль, Лизауро спасает Зандиру от корсара, в Тетуане появляется брошенная Лизауро невеста и т. д.) постепенно выясняется далекий от идеальности моральный облик возлюбленного и Зандира отдает руку доблестному капитану.

Схема конфликта в «Далматинке» прежняя (долг по отношению к прежнему предмету, возникновение нового), но с некоторым усложнением. У далматинки, как и у южноамериканок, есть жених, с которым ее связали семейные или религиозные обязательства — Зилия своего жениха любила, Дельмира терпела, Зандира вообще знала лишь понаслышке. Первые две до определенного переломного момента хранили своим женихам верность — Зандира сразу обратила свои чувства на новый предмет (Лизауро), но ему хранит верность нерушимо (отказывается выкупаться на волю без него, прямо говорит Радовичу о своих чувствах к Лизауро). Именно новый оказывается не без изьяна — как в «Дикарке» прежний (в «Перуанке» оба были безупречны). Бывший новый тем самым переходит на положение прежнего, а бывший прежний (т. е. капитан Радович) занимает положение нового.

Исчерпав эту схему (которая в «Далматинке» замкнулась в круг: Радович — Лизауро — Радович), Гольдони в этом разделе своего творчества обратился к античным сюжетам («Любовные истории Александра Великого», 1759; «Артемизия», 1759; «Эней в Лации», 1760), но только в последней пьесе нащупал сюжетную идею, показавшуюся ему продуктивной — во всяком случае, из нее выросла еще

одна своеобразная трилогия. Эней и Латин договорились о мире и совместном правлении, а также о браке Энея и Лавинии (опирается здесь Гольдони не на Вергилия, а на Овидия). Тур побежден, препятствиям больше, как кажется, возникнуть неоткуда, но на берег Лация высаживается сестра Дидоны Селена (в «Фастах» ее зовут иначе): она не только обижена на Энея за сестру, но и сама в него влюблена. Лавиния ревнует; скрывая свои чувства, она привечает Селену и предлагает ей жить вместе (Эней собирался отправить ее восвояси с богатыми дарами). Селена не верит в ее дружеские чувства. Эней, разгадав неискренность Лавинии, хочет с ней порвать, но той удается подыскать для Селены жениха (Аскания), тем самым устранив почву для своей ревности, и убедить Энея, что некоторое лицемерие в благих целях морально допустимо. Эней, который и сам в этом не без греха, вынужден согласиться и снимает свои претензии.

В «Зороастре» (1760) также имеется борьба и соперничество двух женщин. Зороастр, царь Бактрии, собирается заключить брак с Никотри. К его двору прибывает Семирамида и влюбленный в нее царь Ассирии Нин. Семирамида стремится только к власти (власть Нина ненадежна), завлекает Зороастра, тот поддается на ее уловки. Одновременно она организует заговор среди приближенных Зороастра. Заговор раскрыт, заговорщики наказаны, Семирамида вынуждена довольствоваться Нином, Зороастр берет в жены Никотри.

По роли в сюжете Семирамида соответствует Селене из «Энея» (третье лицо в коллизии, пытающееся разбить намеченный брачный союз), по характеру действий — Лавинии (в отношениях с Никотри — обман под маской благожелательства), по собственному характеру — скорее, Гиркане с ее властолюбием (у Гирканы, правда, властолюбие соединялось с любовью, Семирамида не любит никого и использует внушаемое ею чувство только как средство для осуществления своих честолюбивых замыслов). Еще подробнее разработан этот тип в «Прекрасной грузинке» (1761). Дадиан, царь Имеретии, недоволен своим вассалом Башратом — тот отправил ему мало рабынь и некрасивых (грузинки славятся красотой по всему миру, и Дадиан платит ими дань Персии). Чтобы оправдаться в его глазах, Башрат посылает ему свою дочь Тамару. Но разгневанный Дадиан (он вообще склонен к тиранству) отдает ее самому последнему из своих рабов. У Тамары из всех героинь Гольдони честолюбие выражено в наиболее откровенной форме (она прямо говорит: «успех для меня важнее, чем любовь», di fortuna mi cal più che d’amore — [2, I, 7]). Она и согласилась отправиться рабыней к Дадиану, потому что в Персии надеется занять в гареме первое место (карьера Гирканы, но с соответствующим повышением). Сначала она пленяет Архара, царского визиря, и тот забирает ее у Макура, раба, которому она была отдана царем. Макур

жалуется царю, царь вызывает к себе Тамару, в свою очередь не может перед ней устоять и забирает ее у визиря. Оскорбленный визирь соединяется с Башратом, вместе они громят войско царя и берут его в плен (визирь в сражении погибает). Теперь перед Тамарой самое трудное испытание: она убеждает отца вернуть Дадиану власть над Имеретией, оставив себе Мингрелию, и в качестве гарантии его верности договору отдать ему в жены дочь. Ей это удается, удается и подвести Дадиана к тому, чтобы он не только пошел на эти условия, но и смирился перед Башратом, что при его чудовищной гордыне самое сложное.

Тамара никого из своих поклонников не любит, она их использует (правда, потом, отбрасывая, вознаграждает) — все они ступени на пути к ее возвышению, и Вахтангел, первый из них (тот, кто сопровождал ее к царю), и визирь, и царь, и даже отец. При этом она действует не только обольщением (son beni miei vezzi, lusinghe e sguardi), но и убеждением — сцена с Оттианой, сестрой царя и невестой визиря (и поэтому ревнующей жениха к Тамаре), очень напоминает соответствующие сцены между Лавинией и Селеной, Семирамидой и Никотри. Свое лицемерие она сознает, подобно Лавинии, но считает простительным, поскольку не лжет, а просто не открывает всей правды — а именно мотивов, которые ею движут. «Я говорила только правду, и пусть в этой правде кроется выгода для меня, но достоин похвалы тот, кто через свою выгоду добивается выгоды и для других» (so che il vero sol dissi; e se nel vero / v'entra un bene per me, di lode è degno / chi col proprio suo ben l'altrui procura — [2, V, 3]).

Если исключить «Александра» и «Артемизию» (которые больше напоминают трагикомедии первого периода), то трагикомедии, написанные для театра Сан-Лука, складываются в три трилогии: страсти, искренности и лицемерия. Героини «персидской» трилогии искренни обе — и Гиркана в своей страсти, гордыне и властолюбии, и Фатима в своей кротости и миролюбии. В следующую трилогию, «дикарскую», переходит только искренность, но зато здесь становится главным отличительным качеством героинь и показывается на примере трех казусов: борьба двух равных по силе видов любви («Перуанка»), любовь остывающая и любовь нарождающаяся («Прекрасная дикарка»), любовь неразумная и любовь разумная («Далматинка»). В последней трилогии искренность уступает место своей противоположности, лицемерию: от Гирканы героини этой трилогии (за исключением Лавинии) берут властолюбие, от Фатимы — умение вкрасться к своему противнику в доверие и сделать его союзником (хотя для Фатимы этот образ действий не был притворством). Здесь героини эволюционируют от Фатимы (к которой ближе всех Лавиния) к Гиркане (к которой ближе всех Тамара) — Семирамида стоит где-то посередине.

В комедии, которую Гольдони сознательно и целенаправленно реформировал, главным своим нововведением он считал изображение характеров, взятых из действительной жизни, и распространение этого принципа на весь круг действующих лиц (в отличие от французов, которым — так он считал — достаточно одного лица с ярко выраженной характерностью). В трагикомедиях он ближе к французам: есть ярко выраженный характер героини (которая колеблется между силой Гирканы и миролюбием Фатимы), у всех остальных персонажей характерность стерта (если исключить периферийных и откровенно комических персонажей). Еще одно его нововведение, которое сам он не замечал, но которое решительно его выделяет в истории жанра, состоит в том, что именно особенности характера образуют главное препятствие в любовной коллизии (список этих особенностей обширен и включает как пороки, так и добродетели: скупость, расточительность, гипертрофированное чувство чести, гипертрофированное представление о дружбе, благородство, опрометчивость, ревнивый нрав, глупость, эгоизм, бесстрастие, вольнолюбие и пр.) [1, с. 143–145]. Ничего подобного в трагикомедиях нет, напротив: именно следуя своему нраву, героини добиваются желаемого. Фатима побеждает кротостью (в первой части «персидской» трилогии), Гиркана — упорством и нежеланием идти на компромиссы (в остальных частях). Не изменяют своей правдивой натуре Зилия, Дельмира и Зандира, в чем и состоит их неотразимая привлекательность. Но ведь и лицемерки из последней трилогии добиваются своего (с некоторыми оговорками это справедливо и для Семирамиды). Характер, иначе говоря, не заводит коллизию в тупик, а служит основой для благополучного выхода из нее. Очевидно, что большинство пьес, относящихся к тому, что мы обозначили как вторую группу, образуют некую общность. Можно, видимо, утверждать, что это общность жанровая.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 Андреев М. Л. Классическая европейская комедия: структура и формы. М.: РГГУ, 2011. 234 с.

2 *Goldoni C.* Tutte le opere / A cura di G. Ortolani. Milano: Mondadori, 1936–1956. V. 1–14.

3 *Guthke K. S.* Modern Tragicomedy. An Investigation into the Nature of the Genre. N. Y.: Random House, 1966. 204 p.

4 *Herrick M. T.* Tragicomedy. Its Origin and Development in Italy, France, and England. Urbana: The University of Illinois Press, 1955. 331 p.

REFERENCES

1 Andreev M. L. *Klassiceskaia evropeiskaia komedia: struktura i formy* [Classical European comedy: its structure and forms]. Moscow, RGGU Publ., 2011. 234 p. (In Russ.)

2 Goldoni C. *Tutte le opere, a cura di G. Ortolani*. Milano, Mondadori, 1936–1956. V. 1–14.

3 Guthke K.S. *Modern Tragicomedy. An Investigation into the Nature of the Genre*. New York, Random House, 1966. 331 p.

4 Herrick M.T. *Tragicomedy. Its Origin and Development in Italy, France, and England*. Urbana, The University of Illinois Press, 1955. 331 p.

DOI: 10.22455/2500-4247-2016-1-3-4-82-91
УДК 821.14’02.0Гомер
ББК 83.3(0)321-8

THE GATES OF HORN AND IVORY: A GEOGRAPHICAL MYTH

Jörg Schulte

University of Cologne, Köln, Germany

Received: Jule 15, 2016

ВОРОТА РОГОВЫЕ И ИЗ КОСТИ СЛОНОВОЙ: ГЕОГРАФИЧЕСКИЙ МИФ

 Йорг Шульте

Университет Кёльна, Кёльн, Германия

Дата поступления статьи: 15 июля 2016 г.

Аннотация: В статье предлагается новая интерпретация гомеровского мифа о вратах из рога и из слоновой кости из 19 книги «Одиссеи». Во-первых, утверждается, что рог (материал южных ворот в неоплатонических комментариях) может быть обнаружен под знаком Козерога. Менее очевидным является предположение о том, что и слоновая кость взята из астрономических мифов: это миф об Адонисе (который начинается с истории о статуе Пигмалиона из слоновой кости); миф об Эриманфском, Калидонском и Эфесском вепрях; миф об Орионе и о созвездии Большой Медведицы. В результате изучения мотива слоновой кости в греческой мифологии выдвигается гипотеза о том, что созвездие Большой Медведицы идентифицировалось с вепрем (с клыками из слоновой кости). Делается вывод о том, что уже во времена Гомера ворота роговые и из слоновой кости понимались как астрономический миф о самой северной и самой южной небесных точках.

Ключевые слова: гомеровский миф, миф об Адонисе, миф об Эриманфском, Калидонском и Эфесском вепрях, миф об Орионе и о созвездии Большой Медведицы.

Информация об авторе: Йорг Шульте — профессор-славист, директор Института Славистики Кёльнского университета, Кёльн, Германия, 50931, ул. Вейерталь, 137. E-mail: j.schulte@uni-koeln.de

Abstract: The articles proposes a new interpretation of the Homeric myth of the gates of horn and ivory that occurs in Book 19 of the *Odyssey*. It first argues that horn (the material of the southern gate in neoplatonic commentaries) can be found in the sign of Capricornus. More complex is the argument that also ivory (the material of the northern gate in neoplatonic commentaries) is derived from astronomical myths: the myths discussed are the myth of Adonis (beginning with the story about the ivory statue carved by Pygmalion), the myths of the Erymanthian,

the Calydonian, and the Ephesian boars, the myth of Orion, and the myth of the constellation *ursa major*. An enquiry into the occurance of ivory in Greek mythology leads to the hypothesis that the constellation *ursa major* was identified with a boar (with ivory tusks). The hypothesis implies that the gates of horn and ivory were already at the times of Homer understood as an astronomical myth that described the northernmost and southernmost points of the sky.

Keywords: Homer myth, the myth of Adonis, the myths of the Erymanthian, the Calydonian, and the Ephesian boars, the myths of Orion and of the constellation ursa major

Information about the author: Jörg Schulte, Professor of Slavic Studies, Institute of Slavic Studies, University of Cologne, Weyertal 137, 50931 Cologne, Germany. E-mail: j.schulte@uni-koeln.de

The gates of horn and ivory belong to the oldest myths of European literature. For the first time, they occur in Book 19 of the *Odyssey*:

“Two gates there are for unsubstantial dreams, one made of horn and one of ivory. The dreams that pass through the carved ivory delude and bring us tales that turn to naught. Those that come forth through polished horn accomplish real things, whenever seen” (Od. XIX, 562–567). Δοιαὶ γάρ τε πύλαι ἀμενηνῶν εἰσὶν ὀνείρων· / αἱ μὲν γὰρ κεράεσσι τετεύχαται, αἱ δ’ ἐλέφαντι. / τῶν οἳ μέν κ’ ἔλθωσι διὰ πριστοῦ ἐλέφαντος, /οἵ ῥ’ ἐλεφαίρονται, ἔπε’ ἀκράαντα φέροντες· / οἳ δὲ διὰ ξεστῶν κεράων ἔλθωσι θύραζε, / οἵ ῥ’ ἔτυμα κραίνουσι, βροτῶν ὅτε κέν τις ἴδηται. [17, p. 276–277].

The history of their interpretation goes back to what is probably the first piece of literary scholarship, Porphyry’s *Commentary on the Cave of the Nymphs* [21, p. 119–129]. A survey of the explanations from antiquity until the present as well as a comprehensive bibliography can be found in Ernest Highbarger’s monograph [14; 16], in the seminal article by Anne Amory [1], and in the recent contributions by Anghelina Catalin [7] and Elena Ermolaeva [11].

The gates are mentioned in Plato’s *Charmides* (Ἄκουε δή, ἔφην, τὸ ἐμὸν ὄναρ, εἴτε διὰ κεράτων εἴτε δι’ ἐλέφαντος ἐλήλυθεν; 36, 126 = Charmides 173a), they were reshaped by Vergil (Aen. VI, 898), alluded to by Horace (Hor. Carm. III, 27, 39f.), Statius (29, v. I, 326 = Silvae, V, 4, 298–300), and Lucian [15, v. II, p. 185], and still frequently referred to during the Middle Ages [20] and the Renaissance [25, p. 146–148]. Eustathius of Thessalonica gave three explanations concerning the material of the gates [12, v. II, p. 219]. According to the first interpretation, “the reason that the poet [Homer] makes a horn gate the source of dreams which are true and accomplish true things is that there is a certain resemblance in sound between the words κραίνειν [to accomplish] and κέρασι [horns], as if from the word κέρας were derived κεραίνω, that is, κραίνω. [Similarly the poet makes] an ivory gate the source of dreams which are false and deceptive, that is, which mislead, cheat, and only arouse expectations.” [1, p. 4–6]. According to Eustathius, the verb which Penelope uses for “deceive,” ἐλε-

φαίρω, is derived from ἔλπω and connected with ἐλέφας (ivory). The second interpretation explains "the horn gate as the eyes, taking the part for the whole, in that the outermost covering of the eye is horny. And they say that the mouth is the ivory [gate] because of the ivory-coloured teeth, so that the wise Penelope is saying symbolically that the things which are seen as actual events are more trustworthy than things which are simply said to be so." The same interpretation is offered by Servius: "Per portam corneam oculi significantur, qui et cornei sunt coloris et duriores ceteris membris: nam frigus non sentiunt, sicut et Cicero dicit in libris de deorum natura. per eburneam vero portam os significatur a dentibus" [in Aen. VI, 883; 44, v. II, 122]. According to Eustathius's third explanation "the true [gate] is of horn, that is, transparent, whereas the false [gate] is of ivory, that is, blurred or opaque, because it is possible to see through horn <...> but not through ivory." Modern interpretations of the gates are, in their vast majority, variations on these three explanations given by Eustathius [28, p. 18–27].

An entirely different interpretation was given by Porphyry. In his *Commentary on the Cave of the Nymphs*; Porphyry identifies the gates of horn and ivory with two entrances of the cave of Ithaca. According to Porphyry, the gate of horn is directed towards the south and therefore ascribed to the southern wind Notus and to the constellation Capricornus; the gate of ivory opens towards the north and is correspondingly ascribed to Boreas, the constellation Cancer and to the moon, having its house in Cancer. The geographical assignations harmonize with those in Macrobius's *Commentary on the Dream of Scipio*, describing a southern gate in Capricornus and a northern gate in Cancer [26, p. 12]. In chapter 12, Macrobius describes how the souls descend from the Milky Way through the sign of Cancer and return there through the sign of Capricorn, these two signs being the points where the Milky Way intersects the ecliptic [26, p. 49].

The gates have thus received a geographical interpretation, but neither Porphyry nor Macrobius explain the material of the gates (horn and ivory), the distinctive feature of the gates in the *Odyssey* and *Aeneid*. Their interpretations are neo-platonic readings of a Homeric myth, and we tend to believe that they read a metaphysical and cosmographical meaning into the myth — which Homer could certainly not have had in mind.

In 1993, Godefroid de Callataÿ pointed out that the "horn" of the southern gate can be found in the sign of Capricornus (gr. αἰγοκερεύς), the southernmost sign of the zodiac [6, p. 321; 5, p. 207–36], whose approach was criticised by Wolfgang Hübner [19, p. 17]. Independently, as it seems, Anghelina Catalin, came to the conclusion that the two sets of gates mentioned in the *Odyssey*—the gates of horn and ivory and the gates of the sun—are identical, and that the gates of horn are derived from the constellation of Capricornus [7, p. 68–70]. Concerning the gates of

ivory, Anghelina Catalin returns to the first explanation of Eustathius [7, p. 71–72].

A first hint towards a possible explanation of the gate of ivory might be contained in the sign of Capricornus. Capricornus (as the Latin *caper*) is etymologically clearly the same word as the Greek κάπρος (the boar) which is confusing from a zoological point of view. In four of the eight passages of the *Iliad*, the boar is given the double name σῦς κάπριος, pig-goat, which did not mean anything else than a "pig with horns". This would agree with Chantraine's explanation that the first part of σῦς κάπριος was abandoned, when the goat was designated by τράγος and lost its former name κάπρος which would henceforth designate the boar: «Un vieux nom κάπρος, répondant au latin caper, a été appliqué au sanglier grâce la création τράγος» (8, κάπρος). In other words, the boar with its tusks had its name from the horns of the goat. A similar confusion existed over a long period for the animal with the biggest tusks that gave the name to the Greek word for ivory, the elephant. Until the end of antiquity there were controversies, whether the tusks of the elephant were teeth or horns; Pausanias assumes that the elephant's tusks are horns [34, p. 444–445 = Per. V.12.1–3], Pliny speaks of *cornua elephanti* [38, p. 188 = Nat. hist. 8.71 and 18.2]. The distinction was clear only regarding the material, ἐλέφας being understood as the hard, white material of the tooth opposed to the transparent material of horn.

If both the boar and the elephant were believed to have "horns," it is an obvious question to ask whether there is any evidence that the tusk of the boar has ever been related to ἐλέφας in the meaning of ivory, the only meaning in which the word is used by Homer [43, p. 32–63]. Ovid compared the boar's tusk to the teeth of the elephant when he described the Caledonian boar: "Dentes [apris] aequantur dentibus Indis" [33, v. 1, p. 426 = Met. VIII, 289]. But what do we know about the tusk of the boar in the Greek world? We know from the *Iliad* that tusks of boars were used for the decoration of helms (Il. X, 262–265). Today, the animals associated with ivory are elephant, hippopotamus, walrus, narwhal, and mammoth (as fossil ivory)—but how can we know if the tusk once made the boar a part of the noble group of animals which have teeth of ἐλέφας, ivory [23, p. 8–9 and passim]? One possible answer is contained in the myth of Adonis as told in the tenth book of the *Metamorphoses*.

The genealogy of Adonis begins with the story about the sculptor Pygmalion who falls in love with a statue carved in ivory by his own hand. Three flames ascend when Venus answers his prayers and transforms the ivory statue into a living body: "Flamma ter accensa est apicemque per aera duxit. / ut rediit, simulacra suae petit ille puellae / incumbensque toro dedit oscula" [33, v. II, p. 84 = Met. X, 279–281]. The statue bears Pygmalion a son, Paphos. The son of Paphos is Kinyras, the daughter of Kinyras is Myrrha. Out of the incest of Kinyras and Myrrha, Adonis is

born. Adonis is killed by the tusk of a boar, fulfilling, as Ovid explicitly says, the punishment for the sin of his ancestor Pygmalion, Pygmalion’s love for the ivory statue: “<...> vel, si credetis, facti quoque credite poenam” [33, v. II, p. 86 = Met. X, 303]. This punishment had been predicted when Adonis, born from the incestuous love between Kinyras and his daughter Myrrha, grew into a beautiful young man: “Iam iuvenis, iam vir, iam se formosior ipso est, / iam placet et Veneri matrisque ulciscitur ignes” [33, v. II, p. 100 = Met. X, 523–524]. The “revenge of his mother’s fire” is generally understood as referring to Myrrha’s forbidden love but there is a clear echo to the “fire of Venus” that had animated Pygmalion’s ivory. The primal punishment is, of course, not directed against Venus but against Adonis, the last descendant of the family of Pygmalion: The circle of the Adonis myth is closed with an ivory clasp — and the myth of Adonis is a strong argument that the tusk of the boar was regarded equal to ivory in antiquity. Unfortunately, there are no earlier versions of the myth in which the connection between the ivory of the statue and the ivory of the boar’s tusk would be equally clear [32, p. 95; 10, p. 13–16; 45, p. 52–55], only the descent of Adonis from Pygmalion (the king of Cyprus) is testified by Apollodorus [2, p. 84–85 = Bibl. III, 182].

That the family history from Pygmalion to Paphos, to Kinyras, to Myrrha and finally to Adonis is a myth about ivory had been well understood by the anonymous author (writing in late antiquity) of the poem Ἔις νέκρον Ἄδονιν, which was transmitted together with the works of Theocritus and usually printed as Theocritus’s thirtieth idyll. This satirical text tells how the boar brought by the Graces in chains before the mourning Venus expresses his regret for the death of Adonis, which was not his intention. “I never wanted to wound him”, the boar says, “but I saw him like a statue, / and could not suffer the burning, / for his thigh was naked, / and I was mad to kiss it” [18, p. 482; οὐκ ἤθελον πατάξαι / ἀλλ’ ὡς ἄγαλμ’ ἐσεῖδον, / καὶ μὴ φέρων τὸ καῦμα / γυμνὸν τὸν εἶχε μηρὸν / ἐμαινόμαν φιλᾶσαι]. How could the fate of the family be made clearer than by the reference to the statue (ἄγαλμα)? In the small poem, the boar points out to Venus, that it was not he but his tusks that killed Adonis, and therefore asks her to break them out. The last lines of the poem report that the boar burns up his tusks in a flame: ἐκ τῶδ’ ἐπηκολούθει, / κὰς ὕλαν οὐκ ἔβαινε / καὶ τῷ πυρὶ προσελθὼν / ἔκαιε τοὺς ὀδόντες [18, p. 482] — a clear reference to the flame that transformed the ivory of Pygmalion. This version can be found in all Renaissance editions and Latin translations. Some modern translators seem to have disliked the cruel image of the burning tusk and made the boar — correcting the mistakes that allegedly occurred in the transmission of the last lines — “bear the flame of love” [22, p. 158].

How can the tusk of the boar help to explain the geographical dimension of the gates of horn and ivory? As the horn of Capricornus (αἰγόκερως) defines the gate of horn in the south, we are looking for ivory in the north-

ern sky. This part of the argument—the question how the boar is related the geographic north—is the most difficult part of the explanation. The same question is posed by the *Odyssey*, when, at the very end of book 14, Ulysses goes to sleep under the hollow rock with the boars, where he finds shelter from Boreas, the northern wind: βῆ δ’ ἴμεναι κείων, ὅθι περ σύες ἀργιόδοντες / πέτρῃ ὕπο γλαφυρῇ εὗδον, βορέω ὑπ’ ἰωγῇ [17, p. 74–75].

There are three possible answers. The first has been provided by several scholars, perhaps most notably by Jean Richer [40, p. 105; 41, p. 82–83] and Jacques Bonnet [3, p. 26 and 50] who have claimed that the boar represents the geographic north in Indogermanic mythology. The second possible answer builds on the close relation between the bear and the boar in Greek mythology. The bear or, more precisely, the constellation of the big dipper (ursa maior) has given its name to the arctic and to the northern winds (*aparctias*, *septentrio*) and has indisputably become the mythological representation of the north. The bear and the boar share some mythological features: they are both sacred to Artemis. Girls disguised as bears served in the temple of Artemis [45, passim]. Callisto is the companion of Artemis in the astronomical myth, a fact that has given rise to investigations suggesting the equality of Callisto and Artemis [42]. If Artemis can be regarded as moon goddess, the astrological house of the moon in Cancer, the most northern sign in the zodiac—a connection well-known from early statues of Artemis [9] — becomes an additional argument for the mythological connection between Artemis and the geographical north. Both the bear and the boar have their home in the Erymanthian mountains (Ov. Met. V, 608), the hunting ground of Artemis (Od. VI, 102) and therefore share the same attribute. The three famous boars of Greek mythology, the Erymanthian, the Calydonian, and the Ephesian boars are closely connected to Artemis. Mythological features shared by the bear and the boar suggest that not only the bear but also the boar has been part of the mythological representation of the geographic north.

The third possible answer is connected to the astronomical myth of Orion. In the controversial discussions of astronomical myths, the myth of Orion is maybe the only myth that is widely acknowledged as having an astronomical foundation [39, p. 350–363; 30, p. 7; 38, p. 192]. The relation between Orion and Ursa Major is the most conspicuous between any constellations. Orion is setting during the culmination of Ursa Major. Therefore, the bear is watching Orion on the shield of Achilles: Ἄρκτόν θ’, ἣν καὶ Ἄμαξαν ἐπίκλησιν καλέουσιν, / ἥ τ’ αὐτοῦ στρέφεται καί τ’ Ὠρίωνα δοκεύει (Il. XVIII, 486). In Manilius’s *Astronomicon* they are keeping an eye on each other: “Arctos et Orion adversis frontibus ibant” [27, p. 44–45 = Astr. I, 502]. Orion is killed either by Artemis (Od. V, 118) or by a scorpion (Arat. Phaen. 636–644). The scorpion that kills Orion is obviously the constellation of Scorpio that rises when the constellation Orion is setting. If Adonis (killed by a boar) was, as orientalists have claimed [(31,

p. 278; 4, p. 457; 24, t. I, p. 247; 13, p. 115–119], at a certain period regarded as identical with Orion, there is at least some evidence that, at a certain period, the constellation Ursa Major has been interpreted as a boar.

The three possible answers to the question how the boar (and with him the material of his tusks) is related the geographical north are by no means a philological proof. The only way to solve this question is to combine judgements of classical philologists and orientalists. It seems, however, that the answers allow a hypothesis concerning the Homeric gates of horn and ivory and their first interpretation. There is evidence that the gates of horn and ivory have always been a geographical or cosmological myth, and that the neo-platonic commentaries of Porphyry and Macrobius which are—with good reason—being suspected of over-interpreting ancient myth, in this case make a correct connection: The gate of horn belongs to the geographic south, to the sign of Capricornus, and the gate of ivory belongs to the geographic north. The *Satyricon* of Petronius contains a passage in which the constellation of Cancer and the mythological image of the boar are closely connected: At the banquet of Trimalchio (chapter XL) the dishes are modelled and arranged according to the signs of the zodiac, providing a decoration "worthy of Aratos." Trimalchio, the host of the banquet, mentions twice that he had been born under the sign of Cancer; immediately after the description of the zodiacal decorations he has a boar brought in, which had been given a reprieve the night before. Trimalchio (himself the son of a slave) therefore takes the cap of Dionysos Liber and moves it from his head to the head of the boar: "in cancro ego natus sum. ideo multis pedibus sto, et in mari et in terra multa possideo; <...> hic aper, cum heri summa cena eum vindicasset, a convivis dimissus <est>; itaque hodie tamquam libertus in convivium revertitur. <...> Trimalchio 'Dionyse' inquit 'liber esto'. puer detraxit pilleum apro capitique suo imposuit. tum Trimalchio rursus adiecit: 'non negabitis me' inquit 'habere Liberum patrem'" [35, p. 76–78].

The material of ivory, however, is not derived from the sign of Cancer only but from the ancient tradition that interpreted the constellation Ursa Major as a boar, which is echoed in the myths of the Erymanthian, the Calydonian and the Ephesian boars, as well as in the myth of the boar that killed Thammuz-Adonis. This explanation of the myth would also indicate that the Homeric texts contain a small portion of the kind of knowledge that his neo-platonic interpreters were looking for and that was overlooked or dismissed by Servius, Eustathius, and their followers. The first piece of "literary scholarship," Porphyry's *Commentary on the Cave of the Nymphs*, would have revealed a layer in the Homeric text that concerns the very essence of the Homeric text. In the *Odyssey*, the imagery of horn and ivory is not limited to the famous gates but includes bow of Ulysses (made of horn) and Penelope, who is "whiter than ivory" and takes a key of ivory in order to fetch the bow for Ulysses. Their marriage

bed is decorated with ivory. Porphyry would have offered an approach to literary texts that—despite of all the doubtless over-interpretations that it brought about—cannot be entirely dismissed from philological scholarship.

REFERENCES

1 Amory, Anne. 'The Gates of Horn and Ivory'. *Yale Classical Studies* 20 (1966): 3–57.

2 Apollodorus. *The Library*. Edited by James George Frazer. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 2001. 403 p.

3 Bonnet, Jacques. *Artémis d'Ephèse et la légende des sept dormants*. Paris: P. Geuthner, 1977. 198 p.

4 Brown, Robert. 'The Celestial Equator of Aratos'. *Transactions of the Ninth Congress of Orientalists 1892*, 445–85.

5 Callataÿ, Godefroid de. 'Les douze grands dieux de l'Énéide'. *Res Antiquae* 2 (2005): 207–36.

6 Idem. 'Le zodiaque de l'Enéide'. *Latomus* 52 (1993): 318–49.

7 Catalin, Anghelina. 'The Homeric Gates of Horn and Ivory'. *Museum Helveticum* 67, no. 2 (2010): 65–72.

8 Chantraine, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Klinksieck, 1968. 1368 p.

9 Deonna, Waldemar. 'The Crab and the Butterfly: A Study in Animal Symbolism'. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 17, no. 1/2 (1954): 47–86.

10 Dinter, Annegret. *Der Pygmalion-Stoff in der europäischen Literatur: Rezeptionsgeschichte einer Ovid-Fabel*. Heidelberg: Winter, 1979. 171 p.

11 Ermolaeva, Elena. 'O lozhnykh snakh, slonovoi kosti i glagole ἐλεφαίρομαι (Od. XIX, 560–569)'. *Philologia Classica* 7 (2007): 3–14.

12 Eustathius Thessalonicensis. *Commentarii ad Homeri Odysseam: Ad fidem exempli Romani editi*. Edited by Alfred Stallbaum. Lipsiae: J. A. G. Weigel, 1825. 443 p.

13 Fontenrose, Joseph Eddy. *Orion: The Myth of the Hunter and the Huntress*. Berkeley: University of California Press, 1981. 315 p.

14 Haller, Benjamin. 'The Gates of Horn and Ivory in Odyssey 19: Penelope's Call for Deeds, Not Words'. *Classical Philology* 104, no. 4 (2009): 397–417.

15 Harmon, Austin Morris, ed. *Lucian in Eight Volumes*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1968. 519 p.

16 Highbarger, Ernest Leslie. *The Gates of Dreams: An Archaeological Examination of Vergil, Aeneid 6, 893–899*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1940. 136 p.

17 Homerus. *The Odyssey*. Edited by Augustus Taber Murray and George E. Dimock. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995, 496 p.

18 Hopkinson, Neil, ed. *Theocritus, Moschus, Bion*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2015. 590 p.

19 Hübner, Wolfgang. *Crater Liberi: Himmelspforten und Tierkreis*. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2006. 68 p.

20 Kruger, Steven F. *Dreaming in the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. 254 p.

21 Lamberton, Robert. *Homer the Theologian: Neoplatonist Allegorical Reading and the Growth of the Epic Tradition*. Berkeley: University of California Press, 1986. 363 p.

22 Lang, Andrew, ed. *Theocritus, Bion and Moschus*. London: Macmillan and Company, 1909. 210 p.

23 Lapatin, Kenneth D. S. *Chryselephantine Statuary in the Ancient Mediterranean World*. Oxford: Oxford University Press, 2001. 242 p.

24 Lenormant, François. *Les origines de L'histoire d'aprés la Bible et les traditions des peuples orientaux*. Paris: Lévy, 1880. 630 p.

25 Lepage, John L. *The Revival of Antique Philosophy in the Renaissance*. New York: Palgrave Macmillan, 2012. 282 p.

26 Macrobius, Ambrosius Theodosius. *Commentarii in Somnium Scipionis*. Edited by James A. Willis. Stutgardiae: Teubneri, 1994. 253 p.

27 Manilius, Marcus. *Astronomica*. Edited by George P. Goold. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1977. 528 p.

28 Miller, Patricia Cox. *Dreams in Late Antiquity: Studies in the Imagination of a Culture*. Princeton: Princeton University Press, 1994. 274 p.

29 Mozley, J. H., ed. *Statius in Two Volumes*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1955. 458 p.

30 Müller, K. D. 'Orion'. *Rheinisches Museum für Philologie* 2 (1834): 1–29.

31 Olcott, William Tyler. *Star Lore of All Ages*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1911. 449 p.

32 Ovidius Naso, Publius. *Metamorphosen: Kommentar (Buch X–XI)*. Edited by Franz Bömer. Heidelberg: Winter, 1980. 441 p.

33 Idem. *Metamorphoses*. Edited by G. P. Goold and Frank Justus Miller. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1977. 496 p.

34 Pausanias. *Description of Greece. Volume 2: Books III–V*. Edited by William H. S. Jones. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000. 560 p.

35 Petronius Arbiter. *Satyricon*. Edited by E. H. Warmington. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1975. 544 p.

36 Plato. *Charmides, Laches, Lysis*. Edited by Karl Friedrich Hermann. Lipsiae: Teubneri, 1881. 88 p.

37 Plinius Secundus, Gaius. *Natural History: Books XVII–XIX*. Edited by Harris Rackham. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992. 400 p.

38 Possanza, D. Mark. *Translating the Heavens: Aratus, Germanicus, and the Poetics of Latin Translation*. New York: Peter Lang, 2004. 279 p.

39 Renaud, Jean-Michel. *Le Mythe d'Orion: Sa signification, sa place parmi les autres mythes grecs et son apport à la connaissance de la mentatlité antique*. Liège: CIPL, 2004. 454 p.

40 Richer, Jean. *Géographie sacrée dans le monde romain*. Paris: Trédaniel, 1985. 462 p.

41 Idem. *Géographie sacrée du monde grec: Croyances astrales des anciens grecs*. Paris: Guy Trédaniel, 1983. 331 p.

42 Sale, William. 'Callisto and the Virginity of Artemis'. *Rheinisches Museum Für Philologie* 108 (1965): 11–35.

43 Scullard, Howard Hayes. *The Elephant in the Greek and Roman World*. London: Thames & Hudson, 1974. 288 p.

44 Servius. *In Vergilii Carmina Commentarii*. Edited by Georg Christian Thilo and Hermann Hagen. Lipsiae & Berolini: Teubner, 1923. 650 p.

45 Sourvinou-Inwood, Christiane. *Studies in Girls' Transition: Aspects of the Arkteia and Age Representation in Attic Iconography*. Athens: Kardamitsa, 1988. 159 p.

46 Spahlinger, Lothar. *Ars latet arte sua: Untersuchungen zur Poetologie in den Metamorphosen Ovids*. Stuttgart: Teubner, 1996. 378 p.

47 Westermann, Antonius. *ΜΥΘΟΓΡΑΦΟΙ: Scriptores poeticae historiae graeci*. Brunsvigiae: Westermann, 1843. 451 p.

DOI: 10.22455/2500-4247-2016-1-3-4-92-111
УДК 821.111, 82-1/-9
ББК 83.3(4 Англ.)

«КОРОЛЕВА ФЕЙ» ЭДМУНДА СПЕНСЕРА КАК «ПРОСТРАННАЯ АЛЛЕГОРИЯ»: ОТ ЭМБЛЕМ И КОНЧЕТТО – К СИМВОЛУ

© 2016 г. Е. В. Халтрин-Халтурина

Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 28 июня 2016 г.

Аннотация: Цель статьи — проанализировать аллегорическую манеру письма Спенсера на материале известного образца аллегорической литературы — поэмы «Королева фей». Понятия «аллегория» и «символ» здесь употребляются в современном значении, с опорой на терминологический аппарат, разработанный философами и историками литературы. В частности, использованы предложенные А. Ф. Лосевым и С. С. Аверинцевым описания символа и соседних с ним структурно-семантических категорий (аллегория, олицетворение абстрактного понятия, художественный образ, метафора, миф). Наиболее резко эти понятия размежевались в романтическую эпоху. Для Спенсера границы между «аллегорией» и «символом» были весьма размыты: их единила «иносказательность». Анализ примеров из «Королевы фей» свидетельствует о том, что, назвав свою поэму «пространной» аллегорией, Спенсер вышел за рамки узко-аллегорического. Аллегория Спенсера многообразна. Временами она строга и походит на трехчастные эмблемы; временами она близка развернутой метафоре («кончетто»), а иногда приближена к мифу и символу.

Ключевые слова: аллегория, персонификация, эмблемы, развернутая метафора, миф, символ, Красный рыцарь, Уна, Сатирон, Архимаг.

Информация об авторе: Елена Владимировна Халтрин-Халтурина — доктор филологических наук (РФ), PhD in English (USA), ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 Москва, Россия. E-mail: elenahaltrin@yandex.ru

EDMUND SPENSER'S "THE FAERIE QUEEN" AS "CONTINUED ALLEGORY": FROM EMBLEMATIC AND CONCEITED WRITING TO SYMBOLICAL

Elena V. Haltrin-Khalturina

A. M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Received: June 28, 2016

Abstract: The article aims to direct attention of the Russian readers to the richness of Spenser's allegorical palette in his poem "The Faerie Queene." The words "allegory" and "symbol" are employed here in their modern sense, with reference to the definitions discussed by scholars of literature and philosophy. In particular, the article draws on A. F. Losev's and S. S. Averintsev's studies of symbol and the neighboring semantic-and-structural categories (allegory, personification, artistic image, metaphor, and myth). Some of these terms were divorced from one another during the Romantic period. For Spenser, the borderline between allegory and symbol seems to be quite fuzzy: both of them convey hidden meaning. The discussion of passages from "The Faerie Queene" speaks for Spenser's departure from the pure allegory. His "continued allegory" embraces emblems, extended metaphors (conceits), mythical and symbolic figures.

Keywords: allegory, personification, emblems, conceit, myth, symbol, Redcross knight, Una, Satyrane, Archimago.

Information about the author: Elena V. Haltrin-Khalturina, DSc in Philology, PhD in English (USA), Leading Research Fellow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, Moscow, 121069 Russia. E-mail: elenahaltrin@yandex.ru

Более 425-ти лет назад, в 1590 г., Эдмунд Спенсер в письме к своему покровителю Уолтеру Рэли, которое сопровождало издание первых трех книг поэмы «Королевы фей» ("Faerie Queen"), охарактеризовал ее следующим образом: это «пространная аллегория, или кончетто с затемненным смыслом» (букв. "continued Allegory, or darke conceit") [13, p. 737]. Коль скоро аллегория предполагает вовлеченность читателя в постоянное разгадывание смысла описанного, то, указав на аллегоричность текста, Спенсер подсказал своему корреспонденту приемы чтения и осмысления поэмы. В «Королеве фей» приходится постоянно разгадывать значение всякого рода иносказаний, неспешно передвигаясь от песни к песне. Здесь и отвлеченные понятия, воплотившиеся в конкретных персонажах, и эмблематические картинки, и аллегорические описания местности, и притчи. Имеются также эпизоды, в которых поданы в переносном смысле и прокомментированы события елизаветинской эпохи.

Первая аллегорическая фигура, которая сразу, уже в заглавии, встречает читателя — это Королева фей. Однако раскрывается смысл данной аллегории не сразу, а лишь в ходе долгого повествования, хотя Спенсер расшифровывает общее значение образа уже в письме к Рэли, предваряющем издание. В Королеве фей (Faerie) угадывается идеальный образ правительницы — прекрасной, справедливой (Fair)[1], — способной радеть о душе своих подданных и укреплять силу их духа. Волшебной царице подчиняются доблестные рыцари и

[1] В устаревшем "faerie," по принципу созвучия, узнаваемо не только "fairy" («фейный»), но и слово "fair," среди значений которого — «прекрасный» и «справедливый».

сказочные существа: эльфы, духи, феи. Временами в образе королевы фей проглядывает панегирический портрет современницы Спенсера — королевы Англии Елизаветы I Тюдор.

По замыслу Спенсера, поэма должна была состоять из 12 книг, так как в ней описывалось 12-дневное ежегодное придворное торжество, во время которого Королева отправляла своих рыцарей в поход для совершения подвигов ("quests") и обретения определенных добродетелей. На пути каждого рыцаря в какой-то момент (обычно в 8 песне каждой книги) возникает непреодолимое препятствие. Всякий раз на помощь путешествующим вассалам Ее Величества, подобно *deus ex machina,* приходит принц Артур — идеальный рыцарь, будущий великий государь и суженый Королевы фей. Принц Артур наделен добродетелью, которую Спенсер считает самой совершенной из всех — Великолепием (Magnificence)[2]. Королевское пиршество и предыстория всех 12 рыцарей, согласно письму к Рэли, должны были быть воспеты в последней 12-й книге поэмы.

План Спенсера был воплощен лишь частично. В 1599 г. поэта не стало — и на 7-й незавершенной книге поэма оборвалась. Однако и эта «малость», написанная Спенсером, содержит около 40 тыс. поэтических строк и сотни аллегорических образов.

По канве поэмы аллегорическое распределяется неравномерно. Здесь нет той последовательной аллегоричности, которую мы знаем, например, по «Пурпурному острову» Флетчера (1633), по «Пути паломника» Баньяна (1678/1688) или по «Сказке бочки» Свифта (1704). У Спенсера аллегорическое повествование прерывисто. Случается, что нарисовав тот или иной аллегорический портрет, он на время словно «забывает» об иносказательности изображенной фигуры и обращается с ней как с персонажем рыцарского романа (см. примеры ниже). Затем поэт вновь вспоминает об уровне переносного значения. Причем смысл иносказания может варьироваться: то за образом скрывается христианская мораль, то историческая аналогия, то политический намек.

Случается, что один и тот же эпизод из «Королевы фей» получает неодинаковые толкования в работах разных исследователей — и целый ряд таких толкований спенсероведение признает правомерны-

---

[2] Здесь, переводя английские названия добродетелей, мы сверяемся с переводом Н. В. Брагинской из Аристотеля, так как Спенсер, по его собственному признанию в письме к Рэли, придерживается — в общих чертах — списка добродетелей, приведенного во 2 книге «Никомаховой этики». Спенсер, следуя комментаторам Аристотеля, насчитывал 13 добродетелей, одна из которых, по его утверждению, лучше всего характеризует принца Артура, а остальные уготованы для постижения 12 рыцарям. С аристотелевским списком Спенсер поступил вольно, не воспроизводя его «один к одному». Среди добродетелей, воспетых Спенсером, — Святость, Целомудрие, Умеренность, Дружба и Согласие, Справедливость, Куртуазность и пр. См. об этом: [11; 6].

ми. Так, прочитав, что змей сжал рыцаря кольцами своего тела (bk. I, canto I), можно угадать в змее Сатану, а в рыцаре — пострадавшее человечество; можно сравнить змея с Римской империей I в. н.э., а рыцаря — с христианами того же времени. В контексте XVI в. змей может предстать Ватиканом, а рыцарь — Англиканской церковью. Если змей — Страсти Христовы, то рыцарь — Христос; а коли змей — Похоть, то рыцарь — Целомудрие и т. п. (Перечень многочисленных толкований эпизода см.: [15, p. 22]). Отсеять часть этих толкований можно по ходу поэмы и только тогда, когда Спенсер наконец раскрывает имя змея — «Заблудшесть» — “Errour” (bk. I, canto I, stph. 18). Причем имени рыцаря-змееборца (Сент-Георг) к этому моменту читатель еще не знает, поэтому едва ли будет сравнивать этот образ с традиционной иконографией Святого Георгия. Кроме того, прежде чем Красный рыцарь получит право называться Сент-Георгом, ему предстоит сразиться еще не с одной змеей. Вот почему даже когда поэма дочитана до конца, представленная аллегория продолжает мерцать разными смысловыми гранями, спорящими и перекликающимися друг с другом.

* * *

На родном языке Спенсера — в англоязычном литературоведении — написаны десятки трудов, посвященные разным аспектам спенсеровской аллегории (некоторые мы цитируем по ходу статьи). В этих трудах, как правило, очень детально и глубоко рассматриваются такие частные вопросы, как различия между аллегорией и метафорой, аллегорией и мифом, исторической аллегорией и протестантской аллегорией и т. д. Здесь мы ставим другую задачу — взглянуть на аллегорический метод Спенсера более обобщенно, получить представление о разнообразии спенсеровской аллегорической палитры, охватив «Королеву фей» взглядом, так сказать, с птичьего полета.

Мы приведем несколько иллюстраций из «Королевы фей», однако терминологический аппарат сами разрабатывать не будем, а воспользуемся известными работами философов и историков литературы. В частности, нам пригодится предложенное А.Ф.Лосевым описание символа и соседних с ним структурно-семантических категорий, к которым относятся: аллегория, олицетворение абстрактного понятия, художественный образ, метафора, миф. Такого спектра понятий нам будет вполне достаточно, чтобы получить необходимое представление о характере спенсеровских аллегорий.

А.Ф.Лосев проводит различие между аллегорией, символом и другими категориями, поясняя, как они оттеняют друг друга. Философ размышляет о том, как в каждой из этих категорий соотносятся

конкретная образность и идейное наполнение, «единичность» (т. е. нечто уникальное, самостоятельное) и «общность» (т. е. «обязательно существующее в каждой отдельной вещи, но каждый раз по-разному») [2, с. 183]. Согласно Лосеву, если в художественном образе, символе и мифе наблюдается отождествление «общности» и «единичности», то в аллегории и олицетворении такого субстанциального отождествления нет. Иначе говоря, «аллегорический образ указывает на какую-нибудь абстрактную идею, от которой он не только резко отличается, но и с которой даже не имеет ничего общего, причем этот аллегорический образ может быть заменен каким угодно другим, потому что он только иллюстрация какой-нибудь общей и абстрактной идеи» [2, с. 167].

Для наглядности философ приводит примеры. Вот как он иллюстрирует соотношение между внешней (образной) и внутренней (содержательной) стороной различных иносказаний.

В аллегории образность сопряжена с идейной составляющей исключительно в переносном смысле. Так, у Сенеки в сатире «Отыквление божественного Клавдия», воплощением глупости служит образ тыквы. Тыква — это «не символ глупости, но аллегория глупости, потому что ни глупость совершенно не имеет никакого отношения к тыкве, ни тыква к глупости. Тыква здесь только иллюстрация» [2, с. 136]. И потому связь между иллюстрацией и идеей помогает расшифровать тот, кто аллегорию придумал. Сторонним лицам догадаться об этой связи — без подсказок и знания условностей конкретной аллегорической традиции — бывает не так легко.

Когда речь идет о символе, то между внешним образом и внутренней идеей наблюдается более тесная связь. «Символ, с одной стороны, тождествен тому, что символизируется, а с другой стороны, резко от него отличается» [2, с. 151]. К примеру, Анчар Пушкина — это вполне реалистичный образ: дерево семейства тутовых, к которому некий господин вполне мог послать своего слугу с определенным заданием. Но в то же время Анчар — это центр символистической картины, которая «имеет значение не сама по себе как отражение соответствующих явлений природы и общества, но как символ деспотической власти непобедимого владыки» [2, с. 162–163].

Понятно, что в труде Лосева учтено современное понимание терминов «аллегория» и «символ». Наиболее резко эти понятия размежевались в романтическую эпоху. Для Спенсера, как мы увидим ниже, границы между «аллегорией» и «символом» были весьма размыты: их единила «иносказательность». И то, и другое являлось знаком[3], указывающим на некое переносное разумение. Мы, однако,

---

[3] Примечательно, что Спенсер однажды употребил в «Королеве фей» слово «символ» (bk. II, canto 2, strophe 10), подразумевая под «символом» некое иносказание: образ, в котором угадывается определенный глубинный смысл.

будем употреблять указанные термины в современном значении, с учетом смысловой градации, которая — ретроспективно — позволит нам выявить многообразие оттенков в аллегорическом повествовании «Королевы фей».

Приведем еще несколько пояснений, касающихся различий аллегории и символа.

С. С. Аверинцев подчеркивает присутствие в символе «некоего смысла, интимно слитого с образом, но ему не тождественного. <...> Смысл символа нельзя дешифровать простым усилием рассудка, в него надо “вжиться”. Именно в этом состоит принципиальное отличие символа от аллегории: смысл символа не существует в качестве некоей рациональной формулы, которую можно «вложить» в образ и затем извлечь из образа. <...> Этот смысл, строго говоря, нельзя разъяснить, сведя к однозначной логической формуле, а можно лишь пояснить, соотнеся его с дальнейшими символическими сцеплениями» [1]. Таким образом, различен сам механизм разгадывания смысла, вложенного в символ и в аллегорию.

Современные американские исследователи указывают также на разные пути создания аллегорического и символического образа. Создавая аллегорию, ее автор движется от смысла к образному оформлению, к накоплению дробных характеристик — причем нередко к весьма искусственному набору черт. Рождение символа происходит иначе: возникает целостный, вполне органичный образ, сквозь который мерцают некие скрытые смыслы [7].

В спенсеровской Англии аллегория была очень популярна, искусством иносказания наслаждались. «Неестественность» аллегорических образов, которая сегодня требует дополнительного комментария, воспринималась как должное.

К примеру, едва ли современники Спенсера ставили в упрек принцессе Уне (“Una”) (является у Спенсера аллегорией «истинного христианского знания» и Англиканской церкви) то, что во время битвы Красного рыцаря с драконом, она остается совершенно бесстрастной и не пытается ничем помочь своему защитнику-рыцарю. Современному читателю, однако, требуется напоминать: Уна не является героиней романа и к ее действиям не следует применять критерий психологического правдоподобия. Вот почему в комментариях к лекциям о «Королеве фей» Уильям Грэйс счел необходимым напомнить студентам: «Если персонажи Спенсера ведут себя неестественно, не так, как повели бы себя в описанной ситуации живые люди, то объяснение этому следует искать в природе аллегорического» [8, p. 26].

Напоминание это отнюдь не лишнее. В самом деле, и современные читатели, и даже переводчики Спенсера порой забывают о том, что во время чтения «Королевы фей» надо постоянно настраивать себя «на

волну» аллегории. Соблазн «причесать» спенсеровские «натянутые» и непонятные портреты заканчивается подменой сути изображаемого: вместо ренессансной аллегории мы увидим романтизированные «жизненные» образы, т. е. совсем не то, что изобразил Спенсер. Проиллюстрирую сказанное.

* * *

В начале поэмы «Королева фей» Спенсер рисует аллегорический образ Красного рыцаря, подчеркивая противоречащие друг другу детали: латы и щит рыцаря несут на себе следы жестоких сражений, однако — сообщается загадочное — «оружие до сего времени он [рыцарь] никогда не использовал». Как одно сочетается с другим? Приведем эту строфу целиком и приложим подстрочник, учитывая, что многие слова спенсеровского времени в современном английском изменили свое значение:

A GENTLE Knight was pricking on the plaine,
Ycladd in mightie armes and silver shielde,
Wherein old dints of deepe wounds did remaine,
The cruel markes of many'a bloudy fielde;
Yet armes till that time did he never wield:
His angry steede did chide his foming bitt,
As much disdayning to the curbe to yield:
Full jolly knight he seemd, and faire did sitt,
As one for knightly giusts and fierce encounters fitt.

(FQ, bk. I, canto I, stph. 1)[4].

(Благородный рыцарь энергично скакал по долине, облачен он был в крепкие доспехи и <имел при себе> серебряный щит, на котором старые вмятины — следы глубоких ран — оставались, эти жестокие отметины множества кровавых сражений; Однако оружие до сего времени он никогда не использовал; Его лихой скакун с фырканьем противился пенящему кнуту, не желая и узде подчиняться; Галантным выглядел тот рыцарь, прекрасно держался в седле, скроен как раз для рыцарских турниров и яростных поединков.)

Лучше понять смысл образа поможет комментарий Спенсера, включенный в уже упоминавшееся нами письмо к Уолтеру Рэли. В первый день 12-суточного пиршества к Королеве фей явился высокий нескладный юноша в деревенских одеждах и умолял позволить совершить подвиг в ее честь. Законы пиршества не позволяли отказать в такой просьбе — и юношу оставили ждать, не явится ли к Ко-

4 Английский текст «Королевы фей» здесь и далее приводится по изданию: [14]. Подстрочники и переводы, где не обозначено имя автора, мои. — *Е. Х.-Х.*

ролеве какой гость с мольбой о заступничестве. Юноша тем временем расположился на полу залы, согласно своему «крестьянскому» статусу (досл. «деревенщина», clownishe young man), так как обычай не позволял приблизить его к столу. Вскоре перед Королевой явилась дева в скорбном облачении, прибывшая на белом ослике. Следом за ней шел Карлик: он нес рыцарские доспехи и вел боевого коня. Дева поведала о своей беде: ее царственных родителей изгнал из королевства дракон. Помочь убить дракона и спасти родителей может только достойный рыцарь, назначенный Королевой фей. Деревенский молодец принялся упрашивать Королеву, чтобы она позволила ему совершить сей подвиг. Поначалу ни Королева, ни страждущая дева (имя которой Уна) не хотели уступать настояниям неопытного юнца. Но он так горячо убеждал их, что наконец ему было позволено облачиться в принесенные Карликом[5] доспехи, сесть на боевого скакуна и отправиться спасать родителей Уны.

Стало быть, в помятые доспехи, знавшие жар битвы, облачился неопытный новичок. Каждую вмятину на щите юноше еще предстоит «отработать» рыцарскими деяниями. Эти вмятины — программа его действий, предсказание его судьбы и своеобразный рыцарский «аванс». Конь, сдерживаемый уздой, — это сильные страсти и порывы молодого всадника, смиряемые его же волей и терпением. А нетронутое юношей оружие — знак начала рыцарского пути, преддверие приключений, свидетельство того, что из-за отсутствия опыта юный всадник совершит еще множество ошибок и промахов.

Так, рассматривая указанные Спенсером аллегорические детали портрета, из разрозненных кусочков мозаики мы собираем некое смысловое единство и получаем представление о герое первой книги «Королевы фей». Далее мозаичных деталей становится всё больше, аллегорические образы модифицируются. Но способ толкования этих образов остается примерно таким же на протяжении поэмы: надобно расшифровывать отдельные элементы изображения, не удивляясь некоторой неестественности комбинаций и не пытаясь подогнать их под реалистичный портрет.

Что же получится, если забыть об аллегоричности приведенного выше отрывка и сгладить упомянутые нестыковки и шероховатости портрета? Позаимствуем пример из перевода В. Микушевича. Опытный переводчик пошел по пути романтизации фигуры Красного рыцаря, по-своему объяснив 5 строку процитированной строфы и подогнав ее смысл под описание верного боевого щита:

---

[5] Согласно традиционному спенсеровскому толкованию, Карлик в первых книгах «Королевы фей» является аллегорией практичного разума и здравого смысла. Он не тянется к высоко парящим помыслам, оттого и невелик.

Скакал красавец рыцарь по равнине,
И серебром сверкал надежный щит;
В царапинах от прошлых битв поныне
Для недругов он страшен был на вид,
В сражениях кровавых не пробит;
Был конь достоин грозных испытаний;
Казалось, что узда ему претит,
И рыцарь был в сраженьях неустанней
Своих врагов, рожден для битв и для ристаний.

Перевод В. Микушевича

Из этого перевода аллегория начала рыцарского пути бесследно исчезла, как исчез и неопытный юнец, взявшийся за труднейшее дело. Вместо того нам предложен красивый и целостный художественный образ, являющий мысленному взору опытного рыцаря-героя, находящегося на пике своей карьеры.

От такого переосмысления может пострадать восприятие всей первой книги поэмы: то, что для спенсеровского неопытного юнца было естественными ошибками, путем которых он приобретает опыт (например, попытка бросить в диком лесу принцессу Уну из-за сомнений в ее целомудрии), для опытного рыцаря — откровенный шаг назад: непорядочность или недалекость. Столь большую смысловую нагрузку несет аллегорическое начало поэмы, переиначивать которое не следовало бы.

В другом случае переводчик обошелся с аллегорическим портретом бережнее, не стал «редактировать» спенсеровское описание, делая его «правдоподобным» — и перевод от этого только выиграл. Речь идет об изображении спутницы Красного рыцаря, принцессе Уне.

IV

A lovely Ladie rode him faire beside,
Upon a lowly Asse more white then snow,
Yet she much whiter, but the same did hide
Under a vele, that wimpled was full low,
And over all a blacke stole she did throw,
As one that inly mournd: so was she sad,
And heavie sat upon her palfrey slow;
Seemed in heart some hidden care she had,
And by her in a line a milke white lambe she lad.

IV

На белоснежном ехала осле
Красавица; она была белее
Снегов самих; виднелась на челе
Печаль; пускай беспечным веселее,
Наездница, подобная лилее,
Под покрывалом сумрачным светла,
А тайная забота тяжелее,
Однако же, хоть жизнь ей не мила,
Барашка белого на поводу вела.

Перевод В. Микушевича

Отправляясь в дальнее опасное путешествие, едва ли какая-нибудь странница взяла бы с собой «ягненка» (lambe) или «барашка на поводу» (кстати говоря, далее в книге нигде этот барашек не появляется). Понятно, что читать эту строфу следует аллегорически, где сумрачное покрывало свидетельствует о печали Уны, белоснежные и лилейные тона вкупе с молочно-белым (“milke white”) окрасом агнца — о ее чистоте.

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что у современного читателя спенсеровский текст может вызывать затруднение и желание подменить аллегорию реалистичным портретом, однако противостоять этому соблазну вполне возможно.

Здесь важно отметить, что у Спенсера аллегория встречается не только в «чистом» виде. Вспомним общее предостережение А. Ф. Лосева: «...между аллегорией и художественным образом, как и между художественным образом и символом, фактически залегает бесконечное число промежуточных звеньев, которые нужно уметь тонко различать и формулировать» [2, с. 139].

Именно обилием промежуточных и смежных с аллегорией звеньев богата поэма «Королева фей». Однако это множество не превращается в неразборчивое месиво: «традиционная» аллегория здесь имеет вполне ясные границы: она отделима и от метафоры, и от художественного образа, и от символа, который всегда сохраняет некую «размытость», не предполагает однозначной четко сформулированной «расшифровки».

* * *

Рассмотрим разные случаи иносказаний в «Королеве фей».

1. Трехчастная аллегория

Толкование некоторых аллегорий из «Королевы фей» дается весьма легко современному читателю, располагающему знанием историко-литературного фона эпохи, потому что за главными персонажами поэмы Спенсер закрепил ряд четких характеристик, которые огласил в тексте поэмы или в сопроводительных письмах. Так, Дуэсса (завладевшая вниманием Красного рыцаря после его побега от Уны) одновременно олицетворяет: (1) двойственность, обман; (2) обольщение ложными культами и религиями; а также (3) отсылает к образу Марии Стюарт. Глориана (собственное имя Королевы фей) одновременно олицетворяет (1) славу; (2) духовную красоту; и (3) отсылает к образу королевы Елизаветы Тюдор. (Об аллегорическом толковании этих образов см.: [8; 9].) В приведенных примерах узнаваем особый подход к расшифровке смысла иносказаний: это подражание трехуровневой системе толкования, корнями связанной с экзегетикой Ори-

гена. Здесь на спенсеровский лад переиначена система трех смыслов (тело / душа / дух; история / тропология / аллегория; буквальный / моральный / анагогический смысл и т. д.) [3; 4]. Однако такие «полноценные» трехчастные аллегории составляют в поэме относительно небольшую группу. Кроме того, изобразив Дуэссу и Глориану аллегорически, по ходу повествования Спенсер неоднократно отступает от сугубо аллегорического понимания этих фигур, и они вводятся в действие в качестве персонажей рыцарских историй.

2. Персонификация и эмблема

Персонификация (олицетворение) в художественном отношении является, пожалуй, наименее интересным видом иносказания в силу своей «схематичности». А. Ф. Лосев пишет об этом следующее: «…когда перед нами на сцене появляются Порок, Добродетель, Справедливость, Необходимость, Скульптура, Образованность, то если этим фигурам и свойственна какая-нибудь художественность, она не имеет никакой собственной структуры, а является только овеществлением, фактическим оформлением и субстанциализацией тех или иных отвлеченных понятий» [2, с. 141–142].

В «Королеве фей» можно найти множество олицетворений, которые послужили бы хорошей иллюстрацией вышесказанному. Спенсер персонифицирует времена суток, добродетели, пороки. Воспринимаются эти зарисовки как отступления, созданные для развлечения читателя — наподобие того, как в царствование Елизаветы особым родом развлечений служили зрелищные костюмированные процессии — «маски», которые позже превратились в некое театрализованное подобие «живых картин», сопровождавшиеся поэтическими речами.

Перед читателями «Королевы фей» проходит красочная процессия пороков — свита богатой и властной Люциферы[6] (bk. I, canto IV). Рассказчик останавливает взгляд на карете Люциферы и детально — в 19 строфах (stph. 17–35) — описывает шесть запряженных в карету «животных» вместе с восседающими на них пороками. Тунеядство едет на осле, Обжорство — на свинье, Похоть — на козле, Алчность — на верблюде, Зависть (со змеей за пазухой) — на волке, а Гнев — на льве.

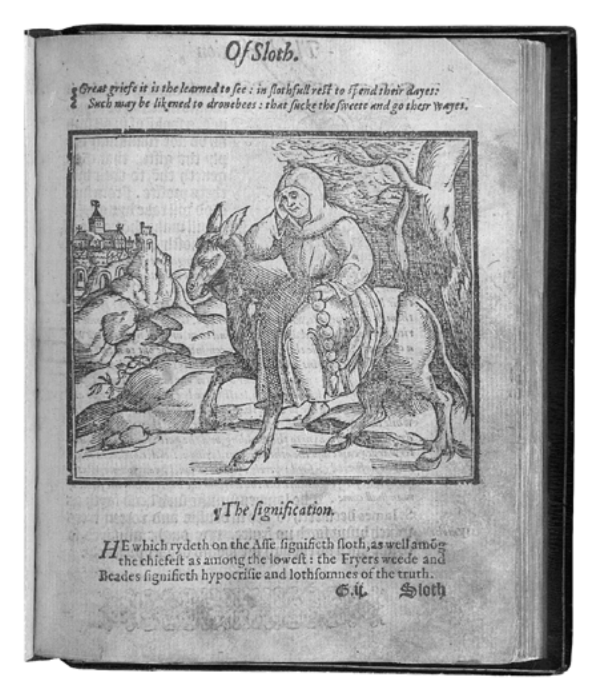
Фигуры пороков у Спенсера представлены богаче, чем требует обычная схематичная персонификация, но до уровня трехчастных эмблем («девиз», рисунок, подпись) они все-таки не дотягивают. Здесь отсутствуют гравюры, нет и латинского девиза. Однако опи-

[6] Люцифера (Lucifera) — олицетворяет прельщение Красного рыцаря самолюбованием и гордыней на первом этапе его пути, когда он бежал от Уны и попал под чары Дуэссы.

сательное слово Спенсера с избытком наделено наглядностью — и создается впечатление, что и мораль эмблемы, и ее изобразительная часть полностью перешли в литературный текст. Кстати говоря, елизаветинцы не стремились всегда соблюдать трехчастную структуру эмблем. Историки утверждают, что даже чисто словесные описания характеризовались современниками Спенсера как «эмблематичные»[7].

Комментаторы творчества Спенсера упоминают, что, рисуя пороки, поэт использовал известные в его кругу книги эмблем. Поэтому вполне вероятно, что спенсеровские словесные описания служили как бы дополнительным текстом, который можно приложить к циркулировавшим в Великобритании гравюрам. В таких условиях не возникало необходимости готовить для «Королевы фей» новые рисунки.

Так, широкой известностью пользовалась книга Стивена Бэтмэна «Зерцало христианского исправления нравов...» (“A Christall Glasse of Christian Reformation...”, 1569), где, в частности, имеется ксилография с изображением «Безделья» (Sloth) в виде монаха на осле.



Of Sloth.

Great griefe it is the learned to see: in slothfull rest to spend their dayes:
Such may be likened to dronebees: that sucke the sweete and go their wayes.

The signification.

HE which rydeth on the Asse signifieth sloth, as well amōg the chiefest as among the lowest: the Fryers weede and Beades signifieth hypocrisie and lothsomnes of the truth.

G.ii. Sloth

[7] См. об этом: [12]. Примером более «правильных» эмблем в исполнении Спенсера может служить «Пастуший календарь» (1579), выдержанный в форме так называемой «буколической аллегории». В «Пастушьем календаре» Спенсера имеются гравюры и толкования, однако отсутствуют «девизы» (что, впрочем, в глазах современников, этим эмблемам не вредило).

Гравюра Бэтмэна содержит:

1) заголовок — «О Безделии»;

2) рифмованный девиз —

“Great grief it is the learned to see / In slothful rest to spend their days / Such may be likened to dronebees / That such the sweet and go their ways” (Подстрочник: Очень грустно видеть ученых людей в праздности проводящими дни; уподобить их можно трутням, которые, сладость вкусивши, живут себе, праздношатаясь);

3) иллюстрацию;

4) прозаическое пояснение картинки — «значение»: «Восседающий на осле олицетворяет безделье, что может служить характеристикой как важных людей, так и совсем незначительных; монашеское облаченье и четки говорят о лицемерии и о нелюбви к правде».

Приведем теперь одну строфу из «Королевы фей» с описанием порока Тунеядства (Idleness):

XVIII

But this was drawne of six unequall beasts,
On which her six sage Counsellours did ryde,
Taught to obay their bestiall beheasts,
With like conditions to their kinds applyde:
Of which the first, that all the rest did guyde,
Was sluggish Idlenesse the nourse of sin;
Upon a slouthful Asse he chose to ryde,
Arayd in habit blacke, and amis thin,
Like to an holy Monck, the service to begin.

(Подстрочник: <Карету Люциферы> тянули шесть несхожих друг с другом животин, на коих восседали шесть мудрецов-Советников, учивших слушаться своих зверей при помощи того, что мило им. Впереди всех, указывая путь, апатичное Тунеядство, матушка греха, на ленивом осле тащилась. Одета как чернец и в капюшоне тонком, в каких монахи службу зачинают.)

Далее Спенсер отходит от эмблемы Бэтмэна, импровизируя, и добавляя к портрету Тунеядства еще две строфы, начиненные новыми сатирическими штрихами.

Атрибуты, которыми наделены фигуры спенсеровских словесных эмблем, вполне традиционны и могут быть легко поняты любым читателем, хоть сколько-нибудь знакомым с аллегорическими условностями.

3. Развернутая метафора (“conceit”)

Более замысловатый тип аллегорического иносказания у Спенсера представлен развернутой метафорой (кончетто).

На сближение понятий «аллегория» и «кончетто» указал сам Спенсер в письме к Рэли, которое мы цитировали в начале статьи. Какие же общие черты могли усматривать между аллегорией и развернутой метафорой Спенсер и его современники?

Слово “conceit” часто употреблялось в Великобритании XVI–XVII вв. В шекспировское время это слово иногда выступало синонимом воображения[8], а иногда обозначало некий концепт, идею. Применительно к поэтическим текстам и словесным играм под термином “conceit” понимали остроумный поворот мысли, искусный оборот речи, ловко придуманную аналогию или развернутую метафору (ср. итальянское «кончетто»). Основной прием в построении таких развернутых метафор — нахождение сходств между совершенно несхожими образами.

Тематически, елизаветинская развернутая метафора обычно связана с поиском неожиданных параллелей между чертами возлюбленного человека и всевозможными предметами и явлениями (книга, корабль, сад, слеза, гром и молния). Например, в одном из вставных сонетов в «Бесплодных усилиях любви» Шекспира (“Love’s Labour’s Lost,” act 4, sc. 3, ls. 22–37) влюбленный король метафорически описывает свои слезы, якобы льющиеся сутки напролет из-за неутоленной страсти. Каждая его слезинка — уверяет шекспировский персонаж — сравнима с экипажем или колесницею (!) той дамы, ради которой эти слезы пролиты. Другой герой пьесы, услышавший этот сонет, смеется над метафорой короля, считая ее излишне замысловатой. В приведенном переводном отрывке вычурность метафоры немного сглажена:

Nor shines the silver moon one-half so bright	Светлей, чем полный месяц в небесах,
Through the transparent bosom of the deep	Глядящийся в серебряные волны,
As doth thy face through tears of mine give light.	Твой лик, который отражен в слезах,
Thou shin’st in every tear that I do weep.	Из глаз моих струящихся безмолвно.
No drop but as a coach doth carry thee,	Меж них любую ты считать могла б
So ridest thou triumphing in my woe.	Своею колесницей триумфальной:
Do but behold the tears that swell in me	Тебе в слезе, которой плачет раб,
And they thy glory through my grief will show.	Тем больше чести, чем она печальней.
	Перевод Ю. Корнеева

В барочную эпоху — при Якове I и Карле I, — одной из основных черт так называемой метафизической поэзии, главным представителем которой является Джон Донн, тоже была опора на разверну-

[8] Так термин “conceit” используется, например, в «Ромео и Джульетте» Шекспира (act 2, sc. 6, ln. 30). См. также 20-томный Оксфордский словарь английского языка (The Oxford English Dictionary).

тую метафору. Однако в исполнении метафизиков “conceit” — прием существенно интеллектуализированный. Хрестоматийный пример тому — сравнение любящих душ двух расстающихся людей с ножками циркуля («Прощание, запрещающее печаль» Донна).

Словом, для развернутой метафоры — и позднеренессансной, и барочной — характерно почти насильственное соединение образов, которые изначально не имеют между собой ничего общего (“the most heterogenious ideas yoked together”) — именно так характеризовал “conceit” Сэмюэл Джонсон в «Жизнеописаниях поэтов» (“Lives of the Poets” series, 1779–1781). Эта, говоря словами Джонсона, «насильственная запряженность вместе» или «притянутость за уши» одного образа к другому, присущая развернутой метафоре, роднит ее с аллегорией.

Мы уже наблюдали особую неестественность аллегорических портретных зарисовок Красного рыцаря и принцессы Уны, путешествующей с «ягненком на поводу». Теперь обратимся к отрывку, в котором Спенсер проводит аналогию между Уной и моряком дальнего плавания.

Принцесса Уна, оказавшаяся одна в лесу, видит на тропе всадника, похожего на Красного рыцаря, которого она потеряла несколькими днями ранее. Обрадовавшись предстоящей встрече, и поверив, что это на самом деле ее защитник, Уна уподобляется человеку, который после долгого плавания наконец завидел землю.

Much like, as when the beaten marinere,
That long hath wandred in the Ocean wide,
Oft soust in swelling Tethys saltish teare,
And long time hauing tand his tawny hide
With blustering breath of heauen, that none can bide,
And scorching flames of fierce Orions hound,
Soone as the port from farre he has espied,
His chearefull whistle merrily doth sound,
And Nereus crowns with cups; his mates him pledg around.
(FQ bk. I, canto III, stph. 31)

(Подстрочник: Совсем как тот побитый штормами моряк, которого долго бросало по океанским просторам, нахлебавшийся соленых слез Тефиды и долго подставлявший свой загорелый бок палящему дыханию небес, которое мало кто может перенесть, и обжигающему пламени бешеного Пса Ориона, завидев вдалеке очертания порта, начал весело насвистывать и совершать возлияния в честь Нерея, собрав вокруг себя тостующую команду.)

Безудержность и поспешность этой радости прекрасно передана развернутой метафорой. В самом деле, земля не дает гарантии пол-

ной безопасности: мало ли какие беды ждут моряка в гавани, если его корабль благополучно причалит к берегу, не сев на мель. Так же опрометчиво и Уна стремится навстречу всаднику, не разобравшись, кто перед ней. Она обманется. Вместо Красного рыцаря ей суждено встретить колдуна Архимага, временно принявшего облик друга.

Кончетто здесь выполняет роль поучительного предостережения. В отличие от обычной метафоры, которая «имеет свою собственную созерцательную ценность» [2, с. 155] и не указывает ни на какую «сверхметафорическую идейность» [2, с. 154], развернутая метафора (“conceit”) содержит дополнительный «басенный» смысл, который надо распознать. Процесс истолкования развернутой метафоры — последовательная расшифровка набора образных черт и нахождение морали — похож на разгадывание аллегорий.

4. Миф и символ

Наряду с такими фигурами, как Красный рыцарь (Сент-Георг) и принцесса Уна, которые после множественных преображений снова возвращаются в аллегорическое измерение, чтобы их история получила логическое завершение[9], в «Королеве фей» имеются персонажи, безвозвратно переходящие из аллегорического измерения в символическое. К ним относятся Сатирон и Архимаг.

Обратимся к Сатирону (Satyrane). В повествование Спенсера он вступает в аллегорической роли. Сатирон спешит на помощь принцессе Уне (аллегория Истины в философском и религиозном понимании), которая оказалась в плену у лесных сатиров (общество благородных дикарей, в другом смысле — добродетельные язычники) (FQ, bk. I, canto VI). Уна чувствует себя в западне, потому что сатиры ведут себя с ней чересчур раболепно. Увидев Уну без вуали, ослепленные ее красотой, сатиры впадают в грех идолопоклонства. Уна противится такому подобострастию. Тогда козлоногие существа выбирают себе идолом ее ослика. Однако вырваться из общества рабски преданных ей почитателей Уна не может: сатиры ее окружили бдительной заботой.

Тем временем навестить своих лесных родственников является Сатирон. Будучи сыном козлоногого сатира и смертной женщины, Сатирон (в котором одна-четверть крови от животных, а три-четверти от людей) являет собой аллегорию Очеловеченности, постоянно борющейся со своим «животным» началом. Сатирон вывозит Уну из

---

[9] На уровне аллегории победа Красного рыцаря над драконом и венчание с принцессой Уной в конце первой книги поэмы прочитывается как обретение рыцарем добродетели Святости (Holiness — название первой книги поэмы). В облике Красного рыцаря узнается образ святого Георга — покровителя Англии, который получает телесное воплощение благодаря близости к истинной Англиканской церкви.

лесного плена, затем сражается с рыцарем-сарацином Санс-Лоем[10] (Беззаконие), посмевшим покуситься на честь Уны. Далее Спенсер развивает сюжетную линию, связанную с Сатироном. Этот персонаж — уже в мифическом измерении — появляется в 3 и 4 книгах «Королевы фей», всякий раз сражаясь с неверными и отстаивая честь невинных дев.

Аллегорически образ рыцаря-Сатирона оттеняет фигуры христианских рыцарей: если очеловеченный потомок сатиров пытается победить зло, которое родится от грешной человеческой природы, то Красный рыцарь, сэр Гийон и принц Артур стремятся улучшить, облагородить, преобразить саму человеческую природу. (О контрасте между рыцарями см.: [10].)

На мифическом уровне значение Сатирона не сводится к какой-то конкретной абстракции и морали. Он живет своей полнокровной жизнью, имеет родословную, участвует в событиях нескольких книг «Королевы фей», меняет внешность путем обновления амуниции и даже герба. Сатирон не привязан жестко к узкому набору черт. Он является вполне самостоятельным и «жизнеспособным» героем поэмы. И потому он выходит за рамки аллегории, приближаясь к мифическому измерению, который связан с символом.

Как пишет А. Ф. Лосев, «всякий миф есть символ, но не всякий символ есть миф», так как «миф есть субстанциальное и вполне буквальное, ни в каком смысле не переносное осуществление, той или иной родовой общности, той или иной общей идеи с обязательным представлением всех этих овеществленных частностей или единичностей в виде живого существа» [2, с. 174]. Упрощенно говоря, мифические существа — «это просто живые существа особого типа» [2, с. 167].

Если Сатирон в «Королеве фей» выписан как мифическое живое существо, то колдун Архимаг, на апогее своего развития, — фигура условная, символическая. Архимаг — это множество ролей, поступков, обманов, за которым не чувствуется единства, никакого живого «личностного» стержня.

В начале первой книги «Королевы фей» Архимаг (или Арчимаго, *Archimago*) является читателю как схематическое олицетворение лицемерия и криводушия. В руках он смиренно держит четки и молитвенник. Однако несколькими строфами позже Архимаг — уже не аллегория, а нечто иное. Он делается источником колдовства и нечистых снов, преследующих Красного рыцаря и порочащих принцессу Уну. Поддавшись обманным видениям, насланным Архимагом, неопытный рыцарь бежит от Уны, бросая ее одну в лесу. Проснувшись,

---

[10] Этимологически имя Sansloy восходит к французским корням, однако произносится оно согласно правилам английской фонетики.

Уна продолжает путь в компании своего верного Карлика. А Архимаг исчезает, словно иллюзия.

На других страницах поэмы Архимаг лишается набора первоначальных знаковых атрибутов — четок и молитвенника. Он становится то птицей, то рыбой, то лисой, то драконом, желая утвердить свое присутствие во всех 4 стихиях: воздухе, воде, земле, огне.

Иногда Архимаг странствует по дорогам волшебной Страны Фей в облике других персонажей, являя собой воплощение их надежд, страхов и ошибок. Словом, Архимаг — амбивалентная, многоплановая, загадочная фигура. По своей природе его образ близок романтическому символу: он является и действующим лицом, и выразителем глубинных смыслов, не связанных с четким набором описательных черт и не поддающихся простой дешифровке (ср., к примеру, старика Главка из «Эндимиона» Китса).

Приведенные примеры из «Королевы фей» свидетельствуют о том, что, назвав свою поэму «пространной аллегорией», Спенсер вышел за рамки узко-аллегорического, приблизив многие образы поэмы к тому, что сегодня мы называем «символом». Не случайно современные спенсероведы характеризуют «Королеву фей» следующим образом: «Спенсерова аллегория, предполагающая эмоциональное читательское домысливание представленных образов и историй, гораздо в большей степени символична, нежели эмблематична» [5, p. 440].

Мы имели возможность убедиться, что аллегория Спенсера многообразна. Временами она строга и походит на трехчастные эмблемы; временами она близка развернутой метафоре («кончетто»), а иногда приближена к мифу и символу. Из этих переливчатых разнофактурных нитей аллегорического и околоаллегорического сплетен богатый гобелен «Королевы фей».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 Аверинцев С.С. Символ // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А.А.Сурков. М.: Сов. энциклопедия, 1962–1978. 1971. Т. 6. С. 826–831.

2 Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976. 367 с.

3 Махов А. Е. Многосмысленное толкование // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения / ИНИОН РАН. М.: Изд-во Кулагиной — Intrada, 2010. С. 343–357.

4 Нестерова О. Е. Allegoria Pro Typologia. Ориген и судьба иносказательных методов интерпретации Священного Писания в раннепатристическую эпоху. М.: ИМЛИ РАН, 2006. 298 с.

5 *Borris K.* Allegory, Emblem, and Symbol // The Oxford Handbook of Edmund Spenser / Ed. R.A.McCabe. Oxford: Oxford Univ. Press, 2014. P. 437–461.

6 *DeMoss W. F.* Spenser's Twelve Moral Virtues "According to Aristotle" // Modern Philology, 1918, vol. 16, no 1 (May), pp. 23–38.

7 *Friedman N.* Symbol // The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics / Ed. A. Preminger and T. V. F. Brogan. Princeton: Princeton Univ. Press, 1993. P. 1253.

8 *Grace W.J.* Edmund Spenser's "The Faerie Queene" and Other Works. N.Y.: Monarch Press, 1963. 102 p.

9 *Heale E.* The Faerie Queene: A Reader's Guide. 2nd ed. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1999. XI+190 p.

10 *Horton R.A.* Satyrane // The Spenser Encyclopedia / Gen. Ed. A. C. Hamilton. Toronto: Univ. of Toronto Press, 1990. P. 628.

11 *Horton R.A.* Virtues // The Spenser Encyclopedia / Gen. Ed. A. C. Hamilton. Toronto: Univ. of Toronto Press, 1990, pp. 719–721.

12 *Manning J.* Emblems // The Spenser Encyclopedia / Gen. Ed. A. C. Hamilton. Toronto: Univ. of Toronto Press, 1990, pp. 247–248.

13 *Spenser E.* A Letter of the Authors to Sir Walter Raleigh (23 January, 1589) // The Faerie Queene / Ed. A. C. Hamilton. L. & N.Y.: Longman, 1977, pp. 737–738.

14 *Spenser E.* The Faerie Queene / Ed. by F. W. Bateson and A. C. Hamilton. L.; N.Y.: Longman, 1977. XIII+753 p.

15 *Teskey G.* Allegory // The Spenser Encyclopedia / Gen. Ed. A. C. Hamilton. Toronto: Univ. of Toronto Press, 1990, pp. 16–22.

REFERENCES

1 Averintsev S. S. Simvol. *Kratkaya literaturnaya entsiklopediya* [Symbol. A Brief Literary Encyclopedia], Gen. ed. A. A. Surkov. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1962–1978. 1971. Vol. 6, pp. 826–831. (In Russ.)

2 Losev A. F. *Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo* [The Problem of Symbol and Realistic Art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976. 367 p. (In Russ.)

3 Makhov A. Ye. Mnogosmyslennoye tolkovaniye. *Yevropeiskaya poetika ot antichnosti do epokhi Prosvescheniya* [A Manifold Interpretation. The European Poetics from Classical Antiquity to the Age of Enlightenment], INION of the RAS. Moscow, Izd. Kulaginoi — Intrada Publ., 2010, pp. 343–357. (In Russ.)

4 Nesterova O. Ye. *Allegoria Pro Typologia. Origen i sud'ba inoskazatel'nykh metodov interpretatsii Svyaschennogo Pisaniya v rannepatristicheskuiu epokhu* [Origen Adamantius and the Destiny of Figurative Interpretations of the Christian Scripture in the Early Patristic Age]. Moscow, IMLI of the RAS Publ., 2006. 298 p. (In Russ.)

5 Borris K. Allegory, Emblem, and Symbol. *The Oxford Handbook of Edmund Spenser*, Ed. R. A. McCabe. Oxford: Oxford Univ. Press, 2014, pp. 437–461.

6 DeMoss W. F. Spenser's Twelve Moral Virtues "According to Aristotle." *Modern Philology*, 1918, vol. 16, no 1 (May), pp. 23–38.

7 Friedman N. Symbol. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Ed. A. Preminger and T. V. F. Brogan. Princeton, Princeton Univ. Press, 1993. P. 1253.

8 Grace W.J. *Edmund Spenser's "The Faerie Queene" and Other Works*. New York, Monarch Press, 1963. 102 p.

9 Heale E. *The Faerie Queene: A Reader's Guide. 2nd ed.* Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1999. XI+190 p.

10 Horton R. A. Satyrane. *The Spenser Encyclopedia*, Gen. Ed. A. C. Hamilton. Toronto, Univ. of Toronto Press, 1990. P. 628.

11 Horton R. A. Virtues. *The Spenser Encyclopedia*, Gen. Ed. A. C. Hamilton. Toronto, Univ. of Toronto Press, 1990, pp. 719–721.

12 Manning J. Emblems. *The Spenser Encyclopedia*, Gen. Ed. A. C. Hamilton. Toronto, Univ. of Toronto Press, 1990, pp. 247–248.

13 Spenser E. A Letter of the Authors to Sir Walter Raleigh (23 January, 1589). *The Faerie Queene*, Ed. A. C. Hamilton. London & New York, Longman, 1977, pp. 737–738.

14 Spenser E. *The Faerie Queene*, Ed. by F. W. Bateson and A. C. Hamilton. London; New York, Longman, 1977. XIII+753 p.

15 Teskey G. Allegory. *The Spenser Encyclopedia*, Gen. Ed. A. C. Hamilton. Toronto, Univ. of Toronto Press, 1990, pp. 16–22.

DOI: 10.22455/2500-4247-2016-1-3-4-112-121
УДК 821.133.1
ББК 83.3 (4 Фр)

LE PARADOXE DU CRITIQUE D'ART: LA TENSION ENTRE PATHÉTIQUE ET IRONIE DEVANT LES TABLEAUX TOUCHANTS [PARADOX AS THE CRITIQUE OF ART: TENSION BETWEEN PATHOS AND IRONY OF THE "TOUCHING" PAINTINGS]

Nadège Langbour

University of Rouen, France

Received: Octoder 24, 2016

ПАРАДОКС Д. ДИДРО КАК КРИТИКА ИСКУССТВА: МЕЖДУ ПАТЕТИКОЙ И ИРОНИЕЙ ПЕРЕД «ТРОГАТЕЛЬНЫМИ» КАРТИНАМИ

© 2016 г. Надеж Лангбур

Лаборатория CEREdi, Университет Руана,
Мон-Сен-Эньян, Франция

Дата поступления статьи: 24 октября 2016 г.

Аннотация: В своих «Салонах» Дени Дидро уделяет повышенное внимание исполненным патетики трогательным картинам, ярким свидетельством оказывается его увлечение творчеством Ж. Б. Грёза. Когда Дидро обращается к описанию картин Грёза, а также жанровой живописи Ж. Б. Лепранса или П. А. Бодуана, он оказывается в русле чувствительной риторики, касающейся одновременно как патетики нарисованной сцены, так и ощущений зрителя. Стиль Дидро оказывается неоднородным, отличается подвижностью, которая иногда скрывает иронические ремарки. Эта ирония прежде всего оказывается критическим инструментарием «салониста» — она позволяет с юмором описать ряд технических несовершенств некоторых картин. В то же время мишенями дидеротовой иронии оказываются не только картины: она заметна в описаниях патетических полотен в тот момент, когда сам Дидро выводит себя на сцену. Дидро предстает своего рода «дицефалом», существом с двумя головами — одновременно как созерцатель картин и актер. В первой своей ипостаси он поглощен картиной, следует патетике сцены и описывает при помощи чувствительной риторики. В то же время в качестве актера он приобретает способность дистанцироваться от изображенного и оказывается «бесчувственным», подобно тому актеру, принципы игры которого он объясняет в «Парадоксе об актере», именно это

качество созерцателя и предопределяет иронические ремарки в описаниях трогательных картин.

Ключевые слова: Д. Дидро, «Салоны», трогательные картины, Ж. Б. Грёз, Ж. Б. Лепранс, П. А. Бодуан, риторика, чувствительность.

Информация об авторе: Надеж Лангбур — PhD, доцент, Лаборатория CEREdi, Университет Руана, факультет филологии и гуманитарных наук, ул. Лавуазье, 76821 Мон-Сен-Эньян, Франция. E-mail: nadege.langbour@free.fr

Abstract: In his *Salons*, Denis Diderot pays special attention to "touching," pathetic paintings, and his interest to J.-B. Greuze's art is evidence to that. When Diderot turns to describe Greuze's canvases or genre painting of J.-B. Le Prince or P. A. Baudouin, he finds himself within the framework of sentimental rhetoric related at once to the pathos of the painted scene and to the sensations of the viewer. Diderot's style becomes heterogeneous and has a peculiar fluidity that often conceals tongue-in-cheek ironic comments. This irony is, in the first place, a critical instrument of the "salonist" that allows touch upon some of the technical infelicities of the paintings with sly humor. At the same time, not only paintings become the targets of Diderot's irony; irony manifests itself in the depiction of pathetic paintings when Diderot himself enters the stage. Diderot appears as a "dicephalus" of a kind, a creature with two heads — at once a spectator and an actor. As a spectator, he is fully immersed in the painting, follows the pathos of the scene and describes it with the help of sentimental rhetoric. As an actor, he is capable to distance himself from the painted scene and becomes "insensitive" as the actor whose principles of acting he explicates in "The Paradox of the Actor." This latter capacity of the contemplator predetermines ironic comments in his descriptions of pathetic paintings.

Keywords: D. Diderot, *Salons*, touching paintings, J.-B. Greuze, J.-B. Le Prince, P. A. Baudouin, rhetoric, sentimentality.

Information about the author: Nadège Langbour, PhD, Associate Professor, CEREdi, University of Rouen, Department of Philology and Humanities, Lavoisier str., 76821 Mont-Saint-Aignan, France. E-mail: nadege.langbour@free.fr

Lorsqu'on évoque les *Salons* de Diderot, écrits de 1759 à 1781 et diffusés initialement dans *La Correspondance littéraire* de Grimm, on pense d'abord à l'enthousiasme que Diderot manifeste devant les tableaux de Greuze, de Vernet ou d'Hubert Robert. Ce sont les commentaires portés sur les œuvres de ces peintres qui forment les pages les plus célèbres des *Salons*. Or, ces artistes ont tous un point commun : ils peignent des scènes de genre touchantes qui s'adressent directement à la sensibilité du spectateur. Greuze met en scène la vie domestique dont il montre tantôt la douceur et la simplicité comme dans *L'Accordée de village*, *La Mère bien-aimée* ou *La Piété filiale*, tantôt la violence et les douleurs comme dans *Le Fils ingrat* et *Le Fils puni*. Vernet, lui, représente maintes tempêtes où les figures, luttant contre les vagues et la mort, font souvent preuve d'héroïsme et de sacrifice de soi. Hubert Robert, de son côté, érige sur ses toiles de somptueuses ruines au pied desquelles viennent parfois se reposer des voyageurs fatigués, fixant ainsi avec son pinceau les mélancoliques méditations

qui occupent le cœur de l'homme quand il pense au passage du temps et à la mort. Devant ces tableaux pathétiques et touchants, la sensibilité de Diderot s'exacerbe: "Je voyais toutes ces scènes touchantes, et j'en versais des larmes réelles" [3, p. 231], écrit-il dans le *Salon de 1767* après avoir décrit les tableaux de Vernet. Ce que Diderot attend de ces tableaux touchants, c'est donc de lui offrir des scènes pathétiques qui feront couler ses larmes. Le rire mordant, cru et parfois cruel de l'ironie, qui caractérise la plume du romancier dans *Jacques le fataliste* ou dans le *Neveu de Rameau*, semble n'avoir pas droit de cité dans les comptes rendus que notre salonnier consacre aux tableaux pathétiques.

Depuis l'article de Laurence Mall sur l'ironie philosophique et l'ironie romantique dans les *Salons* de Diderot [5, p. 5–22], on s'accorde à reconnaître que l'ironie n'est pas absente des écrits sur l'art de notre auteur. Toutefois, on tend à restreindre son emploi, considérant que Diderot critique d'art n'ironise que face aux tableaux qu'il juge médiocres. Laurence Mall note en effet: "On ne remarque peut-être pas assez qu'une bonne partie des *Salons* est réservée à la description de mauvais tableaux. Or l'essentiel du comique à proprement parler est logé dans l'énumération des défauts et des ridicules des compositions" [5, p. 6]. Il me semble que cette distinction entre le registre ironique réservé à la critique des mauvais tableaux et le registre pathétique consacré à l'éloge des tableaux touchants demande à être nuancée. Nombreux sont les exemples de commentaires où des pointes ironiques se glissent dans des descriptions de tableaux pathétiques. Cette ironie, qui repose sur un ensemble de procédés comiques incluant l'humour, le burlesque, la satire, la raillerie, a tout d'abord une fonction critique : elle met en lumière les défauts techniques que Diderot décèle dans les tableaux touchants. Elle permet alors au salonnier de critiquer le "faire" de l'artiste, sans pour autant nuire à l'idée qui a guidé son pinceau puisque le peintre, en dépit des défauts, a su concevoir une scène touchante et pathétique susceptible d'éveiller les émotions chez le spectateur.

L'intrusion de l'ironie dans les commentaires pathétiques: la traduction d'une discordance entre "l'idée" et "le faire" du peintre

Ces pointes comiques reposent parfois sur des images burlesques. On voit ainsi Diderot comparer la noble famille de La Rochefoucault peinte par Roslin à différents jeux de société dont la frivolité contraste avec la grandeur de "la famille de France la plus unie, la plus honnête et où l'on aime le plus" [2, p. 143]. Au Salon de 1765, Roslin expose en effet un tableau intitulé *Un Père arrivant dans sa terre où il est reçu par ses enfants dont il est tendrement aimé*. En soi, ces retrouvailles entre un mari et son

épouse, entre un père et ses enfants auraient dû donner lieu à une scène pathétique et touchante. Mais l'artiste a manqué son effet car il n'a pas su seconder son idée par un technique irréprochable. C'est pour dénoncer ces défauts techniques que Diderot utilise des images burlesques empruntées à l'univers des jeux de société. Ainsi, l'image du billard dont le vert uniforme du tapis n'a pas d'écho dans la nature permet de souligner la fausseté de couleur utilisée par le peintr: "Cette grande terrasse verte et monotone qui occupe le fond joue très bien le vieux tapis usé d'un billard" [2, p. 143]. Ailleurs, c'est l'image des quilles de bois que Diderot convoque pour expliquer que les figures peintes par Roslin sont dépourvues de vie: "Le raide des figures l'a surnommé le Jeu de quilles" [2, p. 143]. Au fil de son compte rendu, Diderot n'a de cesse d'insister sur la raideur des figures peintes que l'artiste, en Pygmalion corrompu, a déshumanisée et transformée en mannequins. Cet échec technique dans l'art du portrait est d'autant plus flagrant que Roslin a parfaitement représenté les draperies et les broderies qui couvrent ses sujets. Cette discordance entre la technique du portrait et celle des draperies suggère à Diderot une nouvelle pointe ironique à l'encontre du peintre. Après avoir affirmé que "s'il ne faut pas habiller un homme comme un mannequin, il ne faut pas habiller un mannequin comme un homme" [2, p. 144], il conclut en écrivant que "Roslin est aujourd'hui un aussi bon brodeur que Carle Vanloo fut autrefois un grand teinturier" [2, p. 145]. Si l'ironie fonctionne ici, c'est parce que Diderot n'adopte pas le même point de vue que dans l'*Encyclopédie* où il refuse d'établir une hiérarchie entre les beaux-arts et les arts mécaniques. Dans ses *Salons*, notre critique feint d'adhérer au point de vue des peintres qui s'enorgueillissent de placer leur art au-dessus de celui des artisans. De ce fait, rapprocher la peinture de l'artisanat procède bien d'une démarche burlesque qui consiste à parler bassement de sujets nobles et élevés.

Cette comparaison de l'art pictural et de l'art artisanal est fréquente sous la plume de Diderot. On la retrouve encore dans le *Salon de 1765* lorsque le critique commente un tableau de Vien intitulé *Marc-Aurele faisant distribuer au peuple du pain et des médicaments dans un temps de famine et de peste*. Ce sujet aurait dû donner lieu à une scène touchante où se seraient multipliées les actions pathétiques. C'est d'ailleurs ce que Vien a tenté de représenter comme le montre la description que Diderot donne de la toile: "Marc-Aurele est passant, il est accompagné de sénateurs et de gardes, les sénateurs à côté de lui et sur le devant, les gardes derrière et sur le fond. Il s'arrête pour regarder une femme agenouillée, expirante, qui lui tend les bras; cette femme est sur les premiers degrés de l'estrade, son corps est renversé, elle est entourée et soutenue par son père, sa mère et son jeune frère. Plus vers la gauche, sur les degrés de l'estrade, une femme morte, sur cette femme son enfant la tête tournée vers l'empereur. Tout à fait à gauche, groupe d'hommes, de femmes et d'enfants tendant les bras à

un soldat placé à côté de l'empereur et leur distribuant des médicaments. Au-delà de ce groupe, à l'extrémité de la toile, un vieillard et une femme attendant aussi du secours" [2, p. 75–76]. Cette description des différents incidents pathétiques imaginés par le peintre témoigne que celui-ci avait bien conçu son sujet. Mais les insuffisances de son "faire" ont nui à sa réalisation.

Pour dénoncer les défauts techniques de ce tableau, Diderot ironise en recourant à des images burlesques empruntées à l'artisanat, notant par exemple qu'un des enfants peints par Vien "est si mou qu'on le prendrait pour une belle peau rembourrée de coton" [2, p. 76]. La dimension ironique de cette image tient non seulement à sa filiation avec l'artisanat mais aussi à son ambiguïté: s'agit-il d'un trait d'humour innocent renvoyant à l'art de concevoir des poupées de chiffon ou s'agit-il d'une satire morbide renvoyant à l'art de la taxidermie? Cette oscillation entre une ironie enjouée et une ironie grinçante n'est pas unique en son genre. Dans le *Salon de 1767*, Diderot déplore que *Le Miracle des Ardents* de Doyen "n'inspire que la terreur" et il explique que "c'est la faute de l'artiste qui n'a pas su rendre les incidents pathétiques qu'il avait imaginés" [3, p. 259]. Pour exposer les défauts techniques de la toile, le salonnier va alors alterner entre une ironie badine qui emprunte ses images à l'univers de l'enfance et une ironie plus grinçante, liée au domaine de l'anatomie, voire de la dissection. Les attaques du critique se portent surtout sur la façon dont le peintre a représenté les chérubins et les anges qui entourent la sainte. Il écrit d'abord: "Ces anges sont des espèces de cupidons soufflés et transparents. <...> C'était la même faute dans votre ancien tableau de Diomède et Vénus. La déesse ressemblait à une grande vessie, sur laquelle on n'aurait pu s'appliquer avec un peu d'action, sans l'exposer à crever avec explosion" [3, p. 261]. Puis il complète cette remarque en badinant: "Les enfants enveloppés de ces nuages sont légers et minces comme des bulles de savon, et les nuages lourds comme des ballons serrés de laine, volants" [3, p. 261].

Face aux tableaux touchants et pathétiques dans lesquels le technique, trop faible, n'a pas su seconder le modèle idéal du peintre, Diderot use donc de l'ironie pour dénoncer les défauts de réalisation. Il se plaît alors à rabaisser la noblesse des beaux-arts revendiquée par les peintres en recourant à des images triviales et futiles comme celles du jeu ou de l'artisanat. C'est aussi dans cette optique qu'il crée des images relevant de ce que Backhtine appelle "le bas corporel." Les comparaisons des tableaux avec la nourriture sont monnaie courante dans les *Salons*, y compris lorsque Diderot décrit des tableaux pathétiques. Ainsi, lorsqu'il commente *La Charité romaine* de Bachelier, il loue l'artiste en lui disant: "La seule chose que vous avez bien faite sans le savoir, c'est de n'avoir donné à votre vieillard ni à votre femme aucun pressentiment qu'on les observe; cette frayeur dénature le sujet, en ôte l'intérêt, le pathétique, et ce n'est plus une cha-

rité” [2, p. 107]. Mais cet éloge a son revers: le sublime du modèle idéal du peintre est détruit par les insuffisances du “faire”: “Pour la couleur et le dessin, si c’était l’imitation d’un grand pain d’épice, ce serait un chef-d’œuvre” [2, p. 107].

Le registre du “bas corporel” ne se réduit pas au champ de l’alimentaire. Il comprend aussi les allusions sexuelles et grivoises qui sont fréquentes dans les écrits sur l’art de Diderot. Lui-même le reconnaît dans le *Salon de 1767*. Agé alors de cinquante-quatre ans, il écrit à Grimm: “Vous voyez, mon ami, que je deviens ordurier, comme tous les vieillards” [3, p. 129]. Face aux tableaux dont le sujet semble annoncer une scène touchante et pathétique, Diderot recourt parfois à l’ironie grivoise. Là encore, l’ironie a une vocation critique, mais elle ne sert alors plus à dénoncer les défauts techniques. Elle dénonce, au contraire, les défauts de composition du modèle idéal du peintre, défauts qui sont bien plus graves aux yeux du salonnier.

L’ironie grivoise: la dénonciation de l’échec du peintre à imaginer le pathétique de la scène

Devant la *Chaste Suzanne* de La Grenée exposée au Salon de 1767, Diderot ne peut taire sa déception. Lui qui a en tête la *Suzanne au bain* de Cesari et même la *Chaste Suzanne* que Van Loo présenta au Salon de 1765 ne peut qu’être déçu par la composition de La Grenée. C’est pourtant un sujet éminemment pathétique que le peintre a choisi de représenter: celui d’une jeune fille innocente, pressée par le désir de deux hommes et qui ne peut espérer recevoir de l’aide car elle est seule avec ses agresseurs. Mais La Grenée n’a pas su rendre l’effroi et la pitié que devait inspirer ce type de situation. Certes, reconnaît Diderot, sa Suzanne “ne manque pas d’expression. Elle se couvre. Elle a les regards tournés vers le ciel. Elle l’appelle à son secours. Mais sa douleur et son effroi contrastent si bizarrement avec la tranquillité des vieillards que, si le sujet n’était pas connu, on aurait peine à le deviner. On prendrait tout au plus ces deux personnages pour deux parents de cette femme à qui ils sont venus indiscrètement annoncer une fâcheuse nouvelle” [3, p. 128]. Ce défaut général de composition qui vient de l’incapacité du peintre à imaginer le pathétique de la scène suggère à Diderot une anecdote grivoise qui va lui permettre de critiquer la toile.

Il raconte d’abord l’histoire de la comtesse de Sabran qui était obligée d’accepter les invitations à dîner qu’on lui faisait car elle était ruinée et ne pouvait subvenir à ses besoins: “Elle fut invitée par le commissaire Le Comte. Elle se rendit à l’heure. Le commissaire qui était poli, descendit pour recevoir la belle, pauvre et vieille comtesse. Elle était accompagnée d’un cavalier qui lui donna la main. Ils montent. Le commissaire les suit.

La comtesse lui exposait en montant une jolie jambe, et au-dessus de cette jambe une croupe si rebondie, si bien dessinée par ses jupons, si intéressante que le commissaire succombant à la tentation, glisse doucement une main et l'applique sur cette croupe. La comtesse, grande logicienne, se retourne sans s'émouvoir, porte sa main sur le commissaire, à l'endroit où elle espérait reconnaître la cause de son insolence, et son excuse ; mais ne l'y trouvant point, elle lui détache un bon soufflet" [3, p. 128]. Ce récit anecdotique est ensuite mis en parallèle avec le tableau de La Grenée, l'ironie grivoise permettant ainsi au salonnier de dénoncer la froideur des figures et les incohérences de la composition: "Eh bien, mon ami, voilà comment la Suzanne de La Grenée en aurait usé avec les vieillards, si elle avait eu la même dialectique. Je ne sais ce qu'ils lui disent; mais je suis sûr qu'elle les aurait fort embarrassés, si elle leur eût adressé le propos d'une de nos femmes à un homme qui la reconduisait dans son équipage, et qui lui tenait, chemin faisant, un discours dont le ton ne lui paraissait pas proportionné à la chose. Monsieur, prenez-y garde. Je vais me rendre" [3, p. 128].

On retrouve une démarche similaire dans le commentaire que Diderot propose, dans le *Salon de 1765*, du tableau de Baudouin intitulé *La Fille qui reconnaît son enfant à Notre-Dame parmi les Enfants-trouvés*. "Beau sujet manqué," déplore Diderot en voyant le tableau. "Je prétends que cette foule nuit à l'effet et réduit un événement pathétique à un incident qu'on devine à peine" [2, p. 168]. C'est que Baudouin n'a pas su imaginer le pathétique de la scène de reconnaissance. Voulant insister sur le statut de fille de son personnage principal, voulant souligner les réactions de la foule face à cette mère aux mœurs dissolues, le peintre n'a pas su créer une scène pathétique comme l'aurait fait Greuze car "Greuze s'est fait peintre prédicateur des bonnes mœurs, Baudouin, peintre prédicateur des mauvaises; Greuze, peintre de famille et d'honnêtes gens; Baudouin, peintre de petites-maisons et de libertins" [2, p. 169]. Pour ironiser sur le tempérament graveleux du peintre, Diderot invente un dialogue entre lui et Baudouin, auquel il fait dire: "je ne m'en défends pas, j'aime la gravelure" [2, p. 169]. Le personnage Diderot offre alors à l'artiste une liste de sujets graveleux dont celui d'un fiacre renversé qui verse sur la chaussée un moine débauché et trois filles de joie. Ce sujet est intéressant car c'est une anecdote que l'on retrouve dans *Jacques le fataliste*, ce qui atteste que l'ironie présente dans les *Salons* n'est pas si éloignée de celle dont Diderot use dans ses autres écrits, notamment dans ses écrits romanesques.

Face aux lacunes des tableaux pathétiques ou des tableaux qui prétendent représenter des scènes pathétiques, Diderot use donc de l'ironie pour en dénoncer les défauts, qu'il s'agisse de défauts techniques ou d'un défaut général de composition. L'ironie constitue une arme critique employée pour blâmer les faiblesses de certaines œuvres. Si Diderot n'hésite

pas à y recourir, il regrette pourtant régulièrement la dureté avec laquelle il commente certaines productions picturales. On le voit ainsi s'emporter contre lui-même et ses confrères après s'être fait l'écho de leurs remarques pointant les défauts de *La Piété filiale* de Greuze: "que mille diables emportent les critiques et moi tout le premier ! Ce tableau est beau et très beau, et malheur à celui qui peut le considérer un moment de sang-froid!" [1, p. 238]. Diderot n'a de cesse de minimiser la portée de ses critiques, en en soulignant la partialité et la subjectivité: "Je loue, je blâme d'après ma sensation particulière qui ne fait pas loi" [3, p. 77], écrit-il au début du *Salon de 1767*. Cet aveu rend compte d'une contradiction dont Diderot a pleinement conscience: en tant que spectateur, il éprouve des émotions exacerbées devant l'œuvre d'art mais, en tant que critique répondant à la commande de Grimm, il doit juger l'œuvre de sang-froid. On retrouve donc en Diderot critique d'art la même dichotomie entre sensibilité et sang-froid que celle qu'il a théorisée pour l'acteur dans son *Paradoxe sur le comédien*. En ce sens, on peut parler d'un paradoxe du critique d'art.

Ce paradoxe, Diderot le met en lumière dans ses *Salons*, en déplaçant la cible de l'ironie: l'ironie n'est alors plus dirigée contre les peintres et leurs œuvres mais contre Diderot lui-même et ses écrits sur l'art.

Le paradoxe du critique d'art: entre auto-ironie et émotion pathétique exacerbée

Deux beaux exemples de ce paradoxe du critique d'art nous sont offerts par le *Salon de 1765*. Il s'agit des commentaires consacrés à *La Jeune fille qui pleure son oiseau mort* de Greuze et au *Baptême russe* de Le Prince.

Devant le tableau pathétique de Greuze, Diderot est incapable de maîtriser son émotion. Sa sensibilité est si exacerbée qu'il ne peut rendre compte froidement de l'œuvre picturale et, loin d'offrir un commentaire ordonné, il juxtapose les remarques sous forme de phrases exclamatives qui deviennent rapidement des phrases nominales: "Comme elle est naturellement placée! Que sa tête est belle! qu'elle est élégamment coiffée ! Que son visage a de l'expression ! Sa douleur est profonde, elle est à son malheur, elle y est tout entière. Le joli catafalque que cette cage! Que cette guirlande de verdure qui serpente autour a de grâce! O la belle main! la belle main! le beau bras!" [2, p. 179–180].

L'enthousiasme du critique est tel qu'il en oublie que la jeune fille est un être fictif peint sur la toile. Il s'adresse à elle, tentant de comprendre sa peine et de l'atténuer. Ainsi la scène pathétique imaginée par le peintre bouleverse le critique d'art qui recourt à son tour au registre pathétique pour décrire la toile, insérant subtilement cette description dans un dialogue qu'il noue avec la jeune fille: "Mais, petite, votre dou-

leur est bien profonde, bien réfléchie! Que signifie cet air rêveur et mélancolique? Quoi, pour un oiseau! Vous ne pleurez pas, vous êtes affligée, et la pensée accompagne votre affliction. Ca, petite, ouvrez-moi votre cœur, parlez-moi vrai, est-ce la mort de cet oiseau qui vous retire si fortement et si tristement en vous-même?... Vous baissez les yeux, vous ne me répondez pas. Vos pleurs sont prêts à couler" [2, p. 180]. Diderot, par souci de mimétisme, adopte ainsi un style pathétique et tendre conforme au sujet peint par Greuze. Pour autant, ironie n'est pas absente de son commentaire. Après avoir longuement dialogué avec la figure peinte et s'être totalement absorbé dans le tableau, Diderot retrouve son statut de critique d'art et songe à son commanditaire auquel il écrit: "Mais, mon ami, ne riez-vous pas, vous d'entendre un grave personnage s'amuser à consoler une enfant en peinture de la perte de son oiseau, de la perte de tout ce qui lui plaira?" [2, p. 182]. On voit bien ici que l'ironie de Diderot n'est pas dirigée contre l'œuvre picturale mais contre le critique lui-même: le salonnier ironise devant l'excès de sensibilité qu'a éveillé en lui l'œuvre de Greuze.

Le même type d'enthousiasme saisit Diderot devant le *Baptême russe* de Le Prince. Séduit par la représentation des contrées lointaines que propose le peintre, il s'imagine voyageant en Russie avec Grimm, anticipant par la fiction leurs retrouvailles à Saint-Pétersbourg où Diderot se rendra pour répondre aux sollicitations de Catherine II. L'absorption complète dans la toile conduit le critique d'art à prendre les émotions qu'il ressent devant le tableau pour des émotions réelles et à considérer les figures peintes non comme des personnages mais comme des personnes. Il se met alors à fantasmer sur le parrain et la marraine du petit baptisé, confiant ses désirs à Grimm: "Il est certain que ce parrain a le caractère le plus franc et le plus honnête qu'il soit possible d'imaginer; si je le retrouve hors d'ici, je ne pourrai jamais me défendre de chercher sa connaissance et son amitié: j'en ferai mon ami, vous dis-je. Pour cette marraine, elle est si aimable, si décente, si douce... — Que j'en ferai, dites-vous, ma maîtresse, si je puis. — Et pourquoi non? — Et s'ils sont époux, voilà donc votre bon ami le Russe... — Vous m'embarrassez" [2, p. 236].

On voit l'humour grivois de Diderot apparaître furtivement dans ces lignes, même s'il demeure implicite et n'est que suggéré par l'emploi de l'aposiopèse. Mais cet humour grivois ne s'exerce pas au détriment de l'œuvre peinte. Il sert à tourner en dérision l'émotion exacerbée du critique d'art qui reconnaît son embarras. Or, cet embarras ne vient pas seulement des problèmes éthiques et moraux que soulève le fait de courtiser la femme d'un ami. Cet embarras vient aussi du fait que Diderot est dans la confusion et que, submergé par l'émotion pathétique, il a oublié qu'il décrivait une toile. "J'oubliais que je vous parle d'un tableau" [2, p. 237], avoue-t-il à Grimm. L'humour, forme atténuée et moins mordante de l'iro-

nie, permet donc au salonnier de se moquer de lui-même et de mettre à distance son travail critique pour en souligner la subjectivité.

Ainsi, ironie et pathétique peuvent cohabiter dans les commentaires que Diderot consacre aux tableaux touchants. Cette intrusion du rire dans les lignes réservées à des scènes sensibles et larmoyantes est utilisée par Diderot comme un outil critique, mais cette critique ne porte pas nécessairement sur les œuvres peintes. Elle permet aussi de mettre à distance les remarques de Diderot en en soulignant la subjectivité.

En définitive, notre auteur est bien gêné par cette terrible ironie "que [s]on esprit ne peut s'empêcher d'approuver et [s]on cœur de démentir" [4, p. 154]: sa plume est naturellement ironique mais sa passion pour la peinture est telle que, dans les *Salons*, il ne peut laisser son ironie s'exprimer sans parallèlement ironiser sur son ironie pour en atténuer la portée.

REFERENCES

1 Diderot D. *Salon de 1763*. Paris, Hermann, 1984. 294 p.

2 Diderot D. *Salon de 1765*. Paris, Hermann, 1984. 370 p.

3 Diderot D. *Salon de 1767*. Paris, Hermann, 1995. 564 p.

4 Diderot D. *Correspondance, texte établi par Georges Roth*, t. IX. Paris, Editions de Minuit, 1963. 261 p.

5 Mal L. Entre ironie philosophique et ironie romantique: les Salons de Diderot. *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*. № 45. Paris, Société Diderot, Amateurs de Livres, 2011. 258 p.

DOI: 10.22455/2500-4247-2016-1-3-4-112-140
УДК 821.111
ББК 83.3(4 Англ.)

РОМАНТИЧЕСКОЕ «Я» В ПОИСКАХ БОГА: РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИЙ ОПЫТ С. Т. КОЛЬРИДЖА

© 2016 г. Е. П. Зыкова

Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 18 октября 2016г.

Аннотация: В статье прослеживается духовный путь Кольриджа от юношеского интереса к последователям Локка (непосредственным предшественникам в английской интеллектуальной традиции) через увлечение пантеизмом к изучению философских идей Канта и Шеллинга и конечному принятию христианства в его англиканском изводе. Кольридж видел себя как поэта-философа, чья интуитивная вера должна была подкрепляться философскими обоснованиями и находить выражение и в творчестве, и в самой жизни, соответствовать экзистенциальному опыту. Его духовное становление происходило в последние десятилетия XVIII в. в атмосфере упадка англиканской веры, интенсивного развития естественных наук и эмпирически-рационалистической философии, оказывавшей влияние как на религиозную мысль, так и на эстетику (в частности, на новое понимание роли воображения). В Англии романтики Озерной школы, и в первую очередь Кольридж, преобразовали теорию воображения XVIII в., увидев в нем способность познания, способность проникновения в духовный мир. Другая линия преемственности шла через собственно религиозную мысль XVIII в., в которой Кольриджа привлекли прежде всего методизм и унитарианство. Разочаровавшись в унитарианстве, Кольридж увлекается пантеизмом Спинозы (отразившемся в стихотворении «Эолова арфа»), но вскоре понимает, что это учение лишает человека ответственности за свои поступки, а стало быть, и свободы воли. «Противоядие» от пантеизма он находит в философии Канта, однако то, что Бог и свобода являются для кенигсбергского философа регулятивными, а не абсолютными понятиями, заставляет поэта продолжить поиски и обратиться к Шеллингу. Кольридж жаждет обоснования моральной свободы личности, но для него необходимо, чтобы и наш чувственный мир, как творение Бога, сохранял свою одухотворенность, что он находит у Шеллинга. Но вскоре философский синтез, достигнутый Шеллингом, представляется ему слишком формальным. Именно в христианском вероучении, в учении о троичности Божества Кольридж находит истинное примирение того одухотворения природного мира, которое ему было дорого в философии Спинозы, и моральной свободы человеческого «Я».

Ключевые слова: разум, воображение, свобода воли, необходимость, методизм, унитарианство, пантеизм, англиканство.

Информация об авторе: Екатерина Павловна Зыкова — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 Москва, Россия. E-mail: epzykova@yandex.ru

ROMANTIC SELF IN SEARCH OF GOD: PHILOSOPHICAL AND RELIGIOUS IDEAS OF S. T. COLERIDGE

Ekaterina P. Zykova

A. M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Received: Ortoder 18, 2016

Abstract: The article deals with spiritual progress of S.T. Coleridge from his youthful interest in the followers of Locke (his direct predecessors in English intellectual tradition) to his fascination with pantheism, to his study of Kant and Shelling, and to his final embracing of Christian faith in its Anglican version. Coleridge viewed himself as a poet-philosopher, whose intuitive faith should be founded on philosophical premises and should find its expression both in his works and his life, and should correspond to his existential experience. His spiritual growth took place in the last decades of the 18th century, in the atmosphere of decline of Anglican faith and of intensive development of natural sciences and empirical rationalist philosophy, which influenced both religion and aesthetics (including new conception of imagination). In England it were the Romantics of the Lake School, and Coleridge first of all, who transformed 18th century theory of imagination regarding it as an instrument of knowledge, as a means of penetrating into the spiritual world. Another line of continuity linked Coleridge to the religious thought of that age: he was interested in Methodism and Unitarianism. Being disillusioned in Unitarianism, Coleridge was fascinated for some time by Spinoza's pantheism (expressed in his poem "Aeolian Harp"), but soon he felt that this system takes off man's responsibility, and consequently, his moral liberty. He found the antidote from pantheism in Kantian philosophy, but the fact that for Kant, God and freedom were regulative and not absolute notions impelled the poet to continue his search and turn to Shelling. Coleridge craved for the vindication of man's spiritual freedom but he also needed the proof that the world we live in, as it is created by God, is somehow spiritualized, and this he found in the philosophy of Shelling. But soon the philosophical synthesis achieved by Shelling appeared too formal to Coleridge. It is in Christian faith, in the dogma of Trinity that Coleridge found a reconciliation of the spiritualization of the outward world he valued in Spinozism, on the one hand, and moral freedom of the self, on the other hand.

Keywords: reason, imagination, free will, necessity, Methodism, Unitarianism, pantheism, Anglicanism.

Information about the author: Ekaterina P. Zykova, DSc in Phiilology, Leading Research Fellow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: epzykova@yandex.ru

Трагически осознавая кризис просветительской мысли, европейские романтики испытывали настоятельную потребность по-новому осмыслить свою личность и ее отношения к Богу. Однако, отвергая просветительский рационализм, они не отбрасывали целиком идеи

своих предшественников. И научный, и своеобразный религиозный опыт эпохи Просвещения, выразившийся в различных духовных «возрождениях», не прошел для них даром. Вместе с тем угасание живой религиозной жизни в XVIII в. сказалось в стремлении романтиков самостоятельно, на свой страх и риск предаваться богоискательству, игнорируя церковные институты и традиционные вероисповедания. В протестантских странах неприятие романтиками традиционных форм религиозной жизни, какими они сложились (точнее, пришли в упадок) к концу XVIII в., проявилось особенно ярко. Оно во многом определило как разнообразие индивидуальных концепций божественного в романтизме, так и эклектизм романтического мышления, склонного сочетать самые разные религиозные, мистические и философские традиции и учения, порой вовсе не сочетаемые.

В настоящей статье мы остановимся подробно на творческих поисках Сэмюэля Тейлора Кольриджа (1772–1834). Его духовное становление происходило в последние десятилетия XVIII в., в атмосфере упадка англиканской веры [16] и интенсивного развития естественной науки и эмпирически-рационалистической философии. Он прошел сложный путь, начав с увлечения религиозно-философскими идеями своих непосредственных предшественников, через осознание необходимости кардинально иных решений к собственно романтическим воззрениям. Для него было важно и оставаться на уровне достижений современной философии, и сохранить преемственные связи с национальной христианской традицией.

Кольридж был человеком энциклопедических интересов и философского склада мышления. Он видел себя как поэта-философа, обе грани его творческой деятельности были для него равно важны, неразделимы и жизненно необходимы. Его интуитивная, эмоциональная вера должна была подкрепляться философскими обоснованиями и находить выражение как в поэтическом творчестве, так и в самой жизни. Вместе с тем Кольридж жаждал философского обоснования религии. «Система Христианской веры, которая не опирается на систему природы и не отбрасывает свои лучи на нее, но стоит в стороне, как изолированная и пришедшая после мысль, должна быть ложной и искаженной во всех своих частностях» [10, p. 113], — утверждал он. Отсюда его жадный интерес к метафизике. В 1802 г. он замечает в одном из писем: «...согласитесь, что великий Поэт должен быть implicitè, если не explicitè, глубоким Метафизиком» [7, vol. II, p. 810]. В 1803 г. он записывает: «Кажется, я принял решение писать мои метафизические труды как *мою Жизнь*, и *через* мою Жизнь — перемешанными со всеми другими событиями / т. е. историю ума и судьбы С. Т. Кольриджа» [11, vol. 1, p. 1515]. Эта запись свидетельствует о том, что разрешение философских проблем было для поэта *жизнен-*

но важным. Из этого проекта впоследствии вырастет его “Biographia Literaria.”

Философские интересы Кольриджа пробудились очень рано: он рассказывал, что «метафизический раж» овладел им, когда ему еще не исполнилось пятнадцати лет [18, p. 23, 25]. Чарльз Лэм вспоминал, что Кольридж еще в школе удивлял соучеников, посвящая их в тонкости философских учений Платона, Плотина и Прокла. Л. Веркмайстер, проанализировав ряд ранних стихотворений Кольриджа, обнаруживает в них влияние неоплатонизма [29, p. 108–109]. Таким образом, он сразу прикоснулся к центральной традиции европейской философской мысли, однако пока еще как любознательный ученик, гордящийся своими способностями, а не как человек, испытывающий потребность разрешить насущные проблемы.

В начале 1790-х гг. Кольридж углубляется в национальную философскую и религиозную традиции. Национальная традиция философской мысли, связанная с естественными науками (классиками которой были Бэкон, Гоббс и Локк), с присущим ей эмпиризмом, рационализмом, опорой на непосредственный опыт, стала господствующей в английской культуре XVIII в., оказала влияние и на литературное, и на религиозное мышление эпохи. Она радикально «отрезала» и просветителей, и романтиков от средневекового христианского понимания личности (в том числе идеи взаимосвязи макрокосма и микрокосма), которое, преобразуясь, еще оставалось господствующим в эпоху Ренессанса.

Философия Джона Локка завершила начатый Бэконом и Гоббсом поворот к научно-материалистическому методу познания, отвергнув существование врожденных идей и признав, что все идеи, включая самые абстрактные, приходят к человеку только через ощущения, через данные, которые «приносят» на суд разума органы чувств. Наиболее достоверными являются «простые» идеи, непосредственно базирующиеся на данных чувств (цвет, тепло, протяженность и т. п.); из них создаются разумом «сложные» идеи о целостном предмете, включающие ряд «простых». Это означало, что непосредственное, интуитивное постижение Бога невозможно, что идея Бога — «сложная» идея, созданная разумом на основе анализа эмпирических данных.

Научная теория познания Локка оставляла возможность только деистического понимания Бога. Однако большинство английских деятелей культуры (включая самого Локка) к такому радикальному выводу не было готово. На протяжении XVIII в. философы-моралисты, религиозные мыслители, теоретики искусства пытались тем или иным образом сочетать теорию познания Локка с англиканским вероисповеданием. В ходе их рассуждений сложились некоторые эстетические концепции, которые были восприняты и преобразованы

ранними романтиками, оказали влияние и на их понимание Бога и своей собственной личности.

Эрнест Ли Тьювсон в давней работе «Воображение как путь благодати. Локк и эстетика английского романтизма» [26] показал логику просветительской мысли, наделившей воображение новыми функциями. В средневековой религиозной теории познания существовала категория высшего разума (right reason), напрямую, интуитивно связующего человека с Богом, поскольку он создан «по образу и по подобию Божьему»; воображение же, как способность свободно манипулировать данными органов чувств, играло подсобную роль и должно было всецело подчиняться разуму, как божественной интуиции. Теория познания Нового времени отказывается от понятия высшего разума, и Локк, завершающий этот процесс, намеренно не использует в заглавии своего основного труда слово «разум» (reason), предпочитая ему слово «ум» или «разумение» (understanding). Этот научный «ум», получающий всю информацию от органов чувств, подчеркивает Тьювсон, интерпретирует действительность, но не оценивает ее. Поэтому учение Локка не оперирует понятиями «добра» и «зла», вместо них выступают понятия «удовольствия» и «страдания». Построить на них моральную философию невозможно, поэтому Локк просто утверждает необходимость следовать религиозным заповедям.

Моралисты XVIII в. (Адам Смит, Френсис Хатчесон и др.), отталкиваясь от идей Локка, развивают концепцию «морального чувства», способности морального суждения, независимой от «ума» и столь же непосредственной, как и восприятия органов чувств. То же самое происходит с «красотой», как ценностной категорией. Локковский «ум» не объясняет, почему то или иное явление представляется нам красивым или уродливым, поэтому его последователи (начиная с Джозефа Аддисона и его цикла эссе «Удовольствия воображения» вплоть до шотландского философа Дугалда Стюарта, автора «Элементов философии человеческого сознания») развивают понятие «воображения», непосредственно оценивающего красоту или безобразие образов, полученных органами чувств, для доставления душевного удовольствия. Тем самым воображение приобретает самостоятельное значение, как категория, неподвластная разуму, но имеющая цель в себе самой.

Тьювсон называет линию эстетической мысли от Аддисона через Эйкенсайда к Д. Стюарту «романтической». Однако, как он сам подчеркивает, на протяжении XVIII в. воображение трактовалось прямолинейно-механистически, привязывалось к непосредственным ощущениям, прежде всего зрительным (что способствовало развитию описательной поэзии). И хотя мысль о том, что Бог дал человеку

способность воображения для его духовного обогащения, проскальзывала уже в эссе Аддисона, все же главной целью произведения, созданного воображением, теоретики XVIII в. считали удовольствие. Как может воображение обогатить духовный мир, было не совсем ясно: Аддисон полагал вполне прямолинейно, что лицезрение объекта больших размеров (высокие горы, безбрежное море) «расширяет» и обогащает душу. В Англии именно романтики Озерной школы, и в первую очередь Кольридж, преобразовали теорию воображения, увидев в нем *способность познания*, способность проникновения в духовный мир.

Другая линия преемственности шла через собственно религиозную мысль XVIII в. В ней Кольриджа привлекли прежде всего методизм (движение внутри англиканства, призывавшее к духовному возрождению) и унитарианство (либеральное течение, известное своей попыткой сблизить религию и науку и своими радикальными политическими идеями). Кольридж в письмах к своему другу Саути с восторгом отзывался о его работе «Жизнеописание Уэсли, зарождение и развитие методизма», ее третье издание вышло в 1837 г. уже «с пометками покойного Кольриджа», как указывалось на титульном листе [24]; хвалебные отзывы о методизме встречаются в «Застольных беседах» Кольриджа, в его журнале «Друг».

В методизме, движении за религиозное возрождение, сформировавшемся в Англии в 1730-е гг. и возглавлявшемся Джоном Уэсли (1703–1791) и его соратниками Чарльзом Уэсли и Джорджем Уитфилдом, англиканская вера и рационалистическая эмпирическая философия своеобразным образом сочетались. Ричард Э. Брэнтли в своем исследовании «Локк, Уэсли и метод английского романтизма» [3] показал, что Джон Уэсли в период формирования своего миросозерцания тщательно штудировал Локка (при посредстве адаптации его учения епископом Брауном), предприняв попытку утвердить христианскую истину на рациональном основании эмпирической философии.

Вслед за Локком Уэсли полагал, что человеческое сознание является *tabula rasa*, «чистой доской», что начальным этапом в познании окружающего мира являются ощущения, доставляемые органами чувств, и чем они ярче и отчетливей, тем проще разуму составить на их основании общие идеи. Аналогичный метод, полагал Уэсли, необходим и в познании духовного мира. «Вы знаете, — писал он, — ...что прежде чем вы сможете составить истинное представление о вещах божественных, абсолютно необходимо, чтобы вы имели их ясное восприятие, и чтобы ваши мысли были определенными, ясными и четкими. И зная, что наши идеи не врожденные, но должны первоначально приходить от наших чувств, безусловно необходимо, что-

бы у вас были чувства для различения явлений подобного рода — но только не те, что называются “естественными чувствами”, ведь в этом отношении они ничем не помогут, так как не способны воспринимать духовные явления, но *духовные* чувства, способные различать духовное добро и зло» [30, p. 14–15].

В роли такого духовного «чувства» Уэсли видел веру (faith), называя ее «глазами» и «ушами» «заново рожденной души». Вера, во-первых, удостоверяет человека в истинности событий и откровений, поведанных апостолами в Евангелиях, во-вторых, дает каждому верующему человеку «частное откровение», ту или иную возможность почувствовать реальность трансцендентного духовного мира. Это «частное откровение» иррационально, т. е. разумно необъяснимо, и вместе с тем его переживание лишено того свойственного радикальным пуританам «энтузиазма», воинствующего антирационализма, которого так боялись английские мыслители XVIII в. [19].

Вполне закономерно, что идеи Уэсли стали отправной точкой религиозно-философских размышлений Кольриджа, поскольку в них живая религиозная мысль сочеталась с национальной философской традицией. Но то духовное чувство, с помощью которого человек соприкасается с миром трансцендентным и которое Уэсли называл *верой*, в системе мышления романтика стало называться творческое *воображение*. Оно было осмыслено как категория не чисто эстетическая, но в первую очередь познавательная. Отсюда необходимость разграничить первичное и вторичное воображение: первичным воображением наделены все люди, и оно позволяет человеку соприкоснуться с миром духовным, постичь не только научную истину о строении материального мира, но истину во всей ее полноте, убедиться в реальном бытии мира трансцендентного. Вторичным же воображением наделены творческие личности, способные воссоздавать в произведениях искусства открывшиеся им истины.

Наряду с методистами внимание Кольриджа привлекают современные последователи Локка — Дэвид Гартли (1705–1757) и Джозеф Пристли (1733–1804), сочетавшие научно-материалистические идеи с сугубо рациональными религиозными верованиями унитарианского толка. Унитарианство возникло в Европе около 1600 г., оно отрицало божественную природу Иисуса Христа и учение о троичности божества, а также учение о первородном грехе; последнее было особенно важно в философии Пристли. «Грех исключается, — пишет Кольридж своему другу Телуолу в мае 1796 г., — я последователь идеи необходимости (I am a Necessitarian) и, конечно, отрицаю возможность его» [7, vol. 1, p. 213]. В 1794–1797 гг. он несколько раз называет себя в письмах унитарианцем, в 1897 г. чуть было не становится унитарианским священником. Влияние учений Гартли и

Пристли исследователи усматривают в раннем стихотворении «Религиозные размышления» (1794). В дальнейшем Кольридж напишет издателю Коттлу по поводу «Религиозных размышлений»: «Я был очень молод, когда написал это стихотворение, а мои религиозные чувства были гораздо более установившимися, чем мои теологические понятия» [7, vol. III, p. 467].

Между тем религиозные размышления Кольриджа этого периода были связаны столько же с его интеллектуальными потребностями, сколько и с экзистенциальным личным опытом. И вскоре он осознает, что его жизненный опыт не согласуется с идеей необходимости. Поэта преследуют неудачи и поражения (он не может получить ученую степень в Кембридже, семейная жизнь приносит огорчения, болезнь заставляет принимать опиум и уже в 1796 г. он чувствует, что попал в зависимость от него...), которые он осознает как результат своих собственных слабостей и ошибок. В одном из писем он замечает: «Есть ли такое преступление, которое не связано с грехом употребления опиума и не проистекает из него? Не говоря уже о неблагодарности к моему создателю и растрате Таланта; о неблагодарности к моим многочисленным друзьям, которые любят меня, сам не знаю, почему; о варварском пренебрежении своей семьей... Только в одной грязной истории с лауданумом я сотню раз обманывал, плутовал, даже реально и сознательно ВРАЛ. —И все же *все* эти грехи противны моей природе, и если бы не этот Яд, *уничтожающий свободу воли* (*free-will-annihilating* Poison), я верю, что скорее дал бы разорвать себя на части, чем совершил любой из них» [7, vol. III, p. 490]. Кольридж видит, что в идеале его человеческой природе чуждо несовершенство, и одновременно осознает, что поневоле вовлекается в грех.

В марте 1798 г. он обобщает свой горький жизненный опыт в письме к Джорджу Кольриджу: «О *вине* ничего не говорю, но я твердо верю в первородный грех, в то, что наш разум от материнской утробы помрачен, и даже когда наш разум ясен, наша конституция повреждена, а наша воля несовершенна; иногда мы видим добро, не *желая* достичь его, а чаще желаем, но не имеем энергии, которая свершает — И я верю, что от этого врожденного несовершенства спасает только *Дух* Евангелия» [7, vol. III, p. 396]. В апреле 1799 г. он выражает в письме к жене свое разочарование в идее необходимости: «Что Бог творит, следуя *общим* законам, это для меня слова, лишенные смысла и хуже чем бессмысленные.— Что и кто эти ужасные тени необходимости и общего закона, которым сам Бог должен приносить *жертвы*...? Я глубоко убежден, что эти тени не существуют... Признаюсь, чем больше я думаю, тем более меня разочаровывают идеи Пристли» [7, vol. III, p. 482]. Позже, в “Biographia Literaria” (1817) и в книге «Помощь в размышлении» (1825) Кольридж будет

утверждать, что унитарианство вообще нельзя считать христианским верованием.

Критикуя унитарианство, Кольридж приходит к мысли о том, что акцент его представителей на единобожии отдает идолопоклонством: «Я иногда ревную к тому, что некоторые унитарианцы видят в своем *едином* Боге идола. Даже поклонение единому Богу становится, по моему убеждению, идолопоклонством, когда вместо Вечного и Вездесущего, в котором мы живем и движемся и существуем, мы выводим четкого Иегову, облеченного в антропоморфные атрибуты Времени и последовательных Мыслей — и думаем о нем, как о Личности, от которой мы получили свое бытие. Склонность к идолопоклонству представляется мне корнем всех человеческих пороков» [7, vol. II, p. 793]. Кольридж бросается в другую крайность — к идее безличного Бога. В письме 1803 г. своему бристольскому другу Мэтью Коатсу поэт высказывается так: «Поверь мне, я всегда думаю о тебе с уважением и чем-то подобным тоске — ты был первым, от кого я внятно услышал тот артикул моей Веры, который ближе всего моему Сердцу, как чистый Исток всех моих моральных и религиозных Чувств и Утешений — я имею в виду абсолютную Безличность Божества. Многие сочтут меня атеистом; увы! Я знаю, что они идолопоклонники» [7, vol. II, p. 1022–1023].

Подобный поворот мысли происходит в результате знакомства Кольриджа с философией Спинозы. Томас МакФарланд в фундаментальном труде «Кольридж и пантеистическая традиция» утверждал, что пантеизм был постоянным искушением Кольриджа именно в связи с его поэтическим мировосприятием: поэзия, даже ориентированная на раскрытие внутреннего мира, может сделать это, только прибегая к образам мира внешнего, а пантеизм одушевляет внешний мир, мысля Бога, как полностью слитого с природой и растворенного в ней [21, p. 53 passim]. Такое одушевление, как бы поэтизация всего природного мира очень привлекательна для романтика. Между тем, увлекшись философией Спинозы, Кольридж вскоре осознает, что человек становится в системе пантеизма лишь частью природного мира, фаталистически лишаясь свободной воли и моральной ответственности, а такое представление о личности для него также неприемлемо. Желание отстоять духовную свободу и моральную ответственность личности заставляет Кольриджа признать, что Спиноза, лично будучи человеком добродетельным, создал «систему, подрывающую всякую добродетель» [20, p. 319–320].

Кольридж ищет философскую позицию, в которой приоритет был бы за духовным миром личности, и тут он обращается к современной ему немецкой философии, начинает учить немецкий, в 1798 г. совершает вместе с Вордсвортом путешествие в Германию. Вскоре

его внимание привлекает философия Канта. В “Biographia Literaria” он позже напишет: «Сочинения прославленного мудреца из Кенигсберга, основателя Критической Философии, более, чем какая-либо другая работа, придали силу моему уму и дисциплинировали его. Оригинальность, глубина и сжатость мысли, новизна и тонкость, основательность и важность проводимых различий, железная цепь логики и, осмелюсь добавить, <...> *ясность* и *достоверность* “Критики чистого разума”, “Способности суждения”, “Метафизических элементов философии естествознания” и “Религии в пределах чистого разума” завладели мною, охватив, словно рукой великана» [6, vol. I, p. 152].

Особенно важно оказалось для Кольриджа различение понятий «разума» и «рассудка», о котором он неоднократно говорил как о «жизненно важном» как в письмах, так и в прозаических сочинениях, причем неизменно связывал его с проблемами веры. В сноске в журнале «Друг» он поясняет: «Под “рассудком” я понимаю способность мыслить и составлять суждения на основе наблюдений, приносимых чувствами... Под чистым “разумом” я понимаю силу, при помощи которой мы приобретаем принципы — вечные истины Платона и Декарта... Для многих моих читателей, уверен, это различие будет особенно важным потому, что оно неоднократно встречается и повсюду подразумевается в писаниях святого Павла. Я, не колеблясь, берусь доказать, что все ереси, когда-либо волновавшие христианскую церковь..., происходили от и поддерживались аргументами, которые казались правдоподобными из-за путаницы между этими понятиями» [8, p. 164]. В сочинении «Помощь в размышлениях» (1825) Кольридж определяет как одну из задач «обосновать и развить важное различие между разумом и рассудком», а вслед за ней задачу «продемонстрировать полную и последовательную систему христианского промысла» [5, p. 115]. В другом месте он пишет о «невыразимой важности различения между Разумом и Человеческим Рассудком, как о единственном Основании Неопровержимости Доказательства a posteriori бытия Бога» [5, p. 382].

Рене Уэллек в исследовании «Иммануил Кант в Англии» [26] утверждал, что Кольридж не проник глубоко в философию Канта, Томас МакФарланд, напротив, полагает, что Кольридж понял главное, что было для него существенно. Кант был для Кольриджа представителем «платоновской» линии философии, чье исследование исходило из признания человеческого духа как начальной и безусловной данности. Тем самым учение Канта было мощным «противоядием» от пантеизма Спинозы.

И все же философия Канта не до конца удовлетворяла Кольриджа. Кант показал в своей «Критике чистого разума», что познание

зиждется на допущении некоторых идеальных понятий, о реальном существовании которых мы ничего утверждать не можем, но без которых само наше познание не было бы возможно. К числу таких «ноуменов», «регулятивных» понятий Кант отнес Бога, свободу и бессмертие. Кольридж, однако, был не согласен воспринимать Бога, свободу и бессмертие только как регулятивные понятия. «Являются ли Идеи только регулятивными, согласно Аристотелю и Канту, или также и конститутивными, едиными с мощью и Жизнью Природы, согласно Платону и Плотину... это высочайшая проблема философии, а не часть ее номенклатуры» [12, p. 114],— размышляет он, явно склоняясь к платонической точке зрения, т. е. желая воспринимать эти понятия как «конститутивные».

Некоторое время Кольридж колеблется между Спинозой, чья философия отдает приоритет объективному, и Кантом, чья философия основывается на приоритете субъективного. «Возможны только две *Системы* Философии —(sibi consistentia). 1. Спиноза. 2. Кант, т. е. абсолютная и относительная... или 1. онтологическая. 2. антропологическая» — записывает он в материалах «Философских лекций» [11, p. 53].

Несколько позже, в известном стихотворении «Эолова арфа», подобные колебания уже представлены как колебания между Спинозой и евангельской точкой зрения. В «Эоловой арфе» сознание поэта, предавшись «мудрой пассивности» (выражение Вордсворта), сливается с окружающей природой или сверх-душой, непосредственно:

O! The one Life within us and abroad,
Which meets all motion and becomes its soul,
A light in sound, a sound-like power in light,
Rhythm in all thought, and joyance everywhere —

(О, единая Жизнь внутри и снаружи,
Которая встречает всякое движение и становится его душой,
Свет в звуке, звуко-подобная сила в свете,
Ритм в каждой мысли и радость повсюду.)

Однако в конце стихотворения взгляд «задумчивой Сары», невесты поэты, возвращает его от этих, как он сам понимает, «еретических» мыслей к традиционной вере в личного Бога. В “Biographia Literaria” он позже напишет: «Я очень долгое время не мог примирить личность (personality) с бесконечностью; умом я был со Спинозой, хотя сердцем оставался с Павлом и Иоанном» [6, I, p. 134].

Однако прежде чем возвратиться на новом этапе к христианству, Кольриджу предстояло пережить самое большое философское ув-

лечение своей жизни — увлечение Шеллингом. С этим увлечением в основном связана проблема заимствования Кольриджа у немецких философов. Дж. Орсини в исследовании «Кольридж и немецкий идеализм» [21] показал важность немецкого контекста мысли Кольриджа, а Норман Фруман выступил с обвинениями в плагиате у немецких авторов [17]. Мне представляется наиболее обоснованной позиция Томаса МакФарланда, который, тщательно исследовав обвинения в плагиате, утверждает, что, несмотря на большой отрывок из Шеллинга, почти дословно переведенный без ссылки в “Biographia Literaria,” Кольриджа нельзя назвать не только плагиатором, но даже последователем Шеллинга.

Возьмем ту же проблему воображения. Характеризуя воображение, Кольридж, как уверены многие исследователи, ориентируется на Шеллинга, разделившего в «Опыте системы натурфилософии» (1799) первичное (бессознательное) и вторичное (сознательное) вообраджение, а в «Системе трансцендентального идеализма» (1800) дополнил это разделение рассуждением о том, что в искусстве конфликт сознательного и бессознательного примиряется. Вместе с тем, как указывает С. Прикетт, интерпретация первичного и вторичного воображения у Кольриджа не совсем совпадает с интерпретацией Шеллинга. В 10 главе «Biographia» он цитирует «Потерянный рай» Мильтона, где архангел Рафаил объясняет Адаму:

Both life and sense
Fancy and understanding; whence the soul
Reason receives, and REASON is her being,
Discursive or intuitive: discursive
Is oftest your’s; the latter most is our’s,
Differing in degree, in kind the same.

(И жизнь, и чувство,
Фантазия и понимание, откуда душа
Получает разум, и РАЗУМ это ее жизнь,
Дискурсивный и интуитивный: дискурсивный
Чаще всего ваш, последний чаще наш,
Они различаются по степени, но по качеству едины.)

Мильтон видит разум как дискурсивный либо интуитивный, дискурсивный присущ людям, интуитивный же ангелам, причем различаются они степенью, а не качеством. Кольридж, характеризуя воображение, как замечает С. Прикетт, использует понятия Мильтона, два разных его вида отличаются у него также степенью, а не качеством [23, p. 100].

Мильтон, наряду с Шеллингом, мог быть источником важного для Кольриджа разделения первичного и вторичного воображения. В своем учении о воображении Кольридж развивал также и идеи эстетиков XVIII в. По Кольриджу, непосредственное, интуитивное познание является уделом ангелов, но человеческое воображение, как творческая способность, является аналогом, слабым отражением божественного творчества.

Впрочем, Кольриджу были не чужды и сомнения в силе воображения. В стихотворении «Уныние: ода» поэт ставит под сомнение способность романтического воображения восходить к божественной реальности. Ч. Ржепка описывает поэтическую концепцию стихотворения следующим образом: «поэзия Кольриджа склоняется к изоляции поэтического видения, к ощущению, что хотя сила “вторичного” воображения в самом деле способна быть эхом первичного воображения, но это эхо может быть всего лишь слабой имитацией божественного *fiat*. На самом деле, оно может быть вернейшим симптомом не слияния с трансцендентным “бесконечным АЗ ЕСМЬ”, но со вполне конечной и разрушительной самоизоляцией...» [24, p. 162].

Но философия Шеллинга была важна для Кольриджа не только в связи с проблемой воображения. В «Философском опыте о существовании человеческой свободы» и особенно в «Системе трансцендентального идеализма» Шеллинг утверждал возможность примирить одухотворение природы и свободу личности в рамках единой системы. Именно такого примирения и жаждал Кольридж. И в свою “Biographia Literaria” он выписывает большие цитаты из начальных глав «Философии трансцендентального идеализма». Однако, как показал МакФарланд, чем больше Кольридж вчитывался в этот труд Шеллинга, тем яснее понимал, что Шеллинг достиг лишь формального примирения противоречий. Из утверждений Шеллинга о том, что «абсолютная свобода и абсолютная необходимость совпадают», следовало, что он имел в виду вовсе не ту моральную свободу личности, которая важна была для Кольриджа, но формальную свободу личности в рамках теории тождества субъекта и объекта.

Это заставляет Кольриджа обратиться в поисках ответов на неразрешенные вопросы к христианству и увидеть в нем единственную истинную философию. «И почему Философию надо постоянно противопоставлять как Соперника, а не как Друга и вечного Спутника Христианства? <...> Что же такое Христианство, как не божественная и преимущественная Философия?» [9, p. 386]. “Biographia Literaria” заканчивается словами: «Я стремился показать... что Система Христианства, какой мы ее находим в Литургии и Проповедях нашей Церкви, хотя ее не может открыть человеческий Разум, тем не менее, находится в согласии с ним; что звено следует за звеном с необхо-

димой последовательностью; что Религия выходит из сферы Разума только там, где око Разума достигает пределов своего Горизонта; и тогда Вера является его продолжением...» [6, II, p. 250].

Уже опубликовав “Biographia Literaria,” Кольридж продолжает размышлять над философией Шеллинга, и все более критически воспринимает ее. В письме 1818 г. он говорит о «непоследовательности» Шеллинга, утверждающего одновременно и Абсолют, и наличие внутри него полярных противоположностей: «Трансцендентальный Идеализм на одном полюсе, Природа на другом», тем самым Шеллинг «как бы ставит свечу горизонтально и поджигает ее с обоих концов» [7, vol. IV, p. 874].

Немного ранее, в 1816 г., за несколько месяцев до выхода в свет “Biographia Literaria,” Кольридж составил свое исповедание веры — Confessio Fidei, которое начинается словами: «Я ВЕРУЮ, что я могу свободно действовать постольку, поскольку я имею волю, которая делает меня ответственным за мои поступки, как совершенные, так и несовершенные. А также что я обладаю разумом..., который, объединяясь с моим чувством моральной ответственности, составляет голос совести» [10, vol. III, p. 115]. Кольридж начинает свое исповедание веры не с идеи Бога, а с идеи личности, ее свободы воли и моральной ответственности. Вслед за этим он утверждает свою веру в Бога («Поэтому моим абсолютным долгом становится вера, и я верю в существование Бога») и далее ценность сотворенного Богом мира: «Удивительное творение Бога — наш чувственный мир — предмет постоянных размышлений, напоминающий мне о его существовании и представляющий мне тень его совершенств» [10, vol. III, p. 115]. Таким образом, моральная свобода личности стоит у Кольриджа на первом месте, но для него необходимо, чтобы и наш чувственный мир, как творение Бога, сохранял свою одухотворенность, осмыслялся как символический язык, которым Бог говорит с человеком.

Кольридж принимается за изучение английских богословов XVII–XVIII вв., излагавших концепцию Бога-Троицы, и более ранних отцов церкви. Именно в учении о троичности Божества Кольридж находит истинное примирение того одухотворения природного мира, которое ему было дорого в философии Спинозы, и моральной свободы человеческого «Я». Поэтому для него так важно в философском отношении учение о двух природах Христа —божественной и человеческой. «У святого Иоанна, — говорит он в “Застольных беседах”, — была двойная цель в Евангелии и его посланиях — доказать божественную и реальную человеческую природу и телесные страдания Иисуса Христа — то, что он был Богом и Человеком» [6 Jan. 1823; 15, p. 250].

Учение о Троице мистическое, не подлежит логическому рассмотрению. Тем не менее, оно важно для Кольриджа именно как

обоснование возможности примирения «я» и «мира». В зрелые годы Кольридж много раз утверждает важность веры в троичность Божества: «учение о Троице» есть «основание всей рациональной теологии, а также непременное условие и основание рациональной возможности Христианской Веры, то есть веры в Воплощение и Искупление» [10, p. 397].

Кольридж видит веру как сердечную потребность и постоянную устремленность воли. Он предостерегает против смешения веры (faith) и верований (belief). «Акт веры» нельзя путать с согласием фантазии или ума с некоторыми словами и концепциями» [10, p. 92]. Веру он понимает как «*апофеоз* разума в человеке, дополнение разума, волю в форме разума» [10, p. 107]. «Вера представляется мне координацией индивидуальной воли с разумом, требуя приверженности мысли, действия и чувства Всеобщей Воле, которую нам раскрывает или совесть, или свет разума» [10, p. 106].

Кольридж в «Записных книжках» связывает представления о Боге с наиболее глубинными пластами сознания и личности: «И все же, даже если ты пишешь Стихи, рисуешь или сочиняешь Музыку — большая и, возможно, благороднейшая, и уж точно самая тонкая часть твоей натуры остается одинокой— Человек существует в этой глубине для себя и только для Бога — да, как много существует лишь для Бога — как много находится *глубже* твоего собственного сознания» [11, vol. I, p. 1554].

Кольридж более развернуто, чем Вордсворт, развивает в стихах и прозе мысль о том, что природа, внешний мир представляет собой своеобразный «язык», при помощи которого Бог обращается к человеческой душе и поучает ее. В стихотворении «Судьба народов» (1796) есть такие строки:

For all that meets the bodily sense I deem
Symbolical, one mighty alphabet
For infant minds: and we in this low world
Placed with our backs to bright Reality
That we may learn with young unwounded ken
The substance from its shadow.

(Ведь все, что встречают наши телесные чувства, я почитаю
Символическим, одним великим алфавитом
Для детских умов: а мы в этом низшем мире,
Стоящие спиной к сияющей Реальности,
Должны научиться отличать в нашем юном кругозоре
Сущность от тени.)

В зрелом возрасте и Вордсворта, и Кольриджа стала больше интересовать историческая составляющая духовной жизни, в связи с чем оба пересмотрели свое негативное отношение к англиканской церкви. Кольридж в молодости, видя упадок англиканской веры, бунтовал против церкви, что ярко проявилось в его размышлениях о том, надо ли крестить своего первенца Гартли: «Иногда я думаю о Человеке с таким почтением, что... в этом настроении я восклицаю: мои дети будут крещены! — Но затем на меня находит вдруг стих угрюмой философии — я смотрю на своего обожаемого Гартли— он движется, он живет, он получает импульсы изнутри и снаружи — он любимец Солнца и Ветра! Кажется, Природа благословляет его, как свое создание!... Неужели я позволю ему видеть мрачные лица и слышать мрачные голоса, в то время как его лицо будут окроплять и толстая лапа священника крестить его Лоб?» [to Godwin, 22 Sept. 1800; 7, vol. 1, p. 624–625].

Кольридж в 1825 г. опубликовал сочинение под названием «Помощь в размышлениях», которое некоторые английские исследователи сопоставляют с «Речами о религии» Шлейермахера [2, p. 59], так как оба произведения написаны для тех, кто не имеет твердой веры, но хотел бы самостоятельно и непредвзято разобраться в этом вопросе. В течение следующих пятидесяти лет эта книга выдержала двенадцать изданий, что свидетельствует о ее востребованности. В этом сочинении Кольридж видит путь к вере двояким: он начинает с философских рассуждений, но полагает, что в какой-то момент человек, следуя за этими рассуждениями, сам переживает внутреннее духовное озарение: «Я предполагаю, что есть нечто, в чем ни один человек не может *убедить* другого, но каждый может *открыть* это для себя. Если кто-то утверждает, что он не *может* найти это, я вынужден ему не поверить! Я не могу поступить иначе, не подорвав самые основания моей моральной Природы» [5, p. 133].

Кольридж, отмечают исследователи, стремится ни в чем не отступать в своем истолковании веры от официального англиканства. Вместе с тем в его рассуждениях пульсирует живая мысль, привлекавшая многих современников. Кольридж понимает веру не как убеждение, а как образ жизни: «Христианство не *Теория*, не логическое *Построение* (speculation), но *Жизнь*. Не *Философия* Жизни, но Жизнь, живой Процесс... ПОПРОБУЙ ЕГО» [5, p. 195]. Понимая неадекватность рационалистического подхода просветителей к истинам веры, Кольридж переносит акцент на духовную потребность личности в вере: «*Свидетельства* Христианства! Я устал от этих требований. Дайте человеку почувствовать его необходимость; дайте ему заглянуть в себя, доведите его, если можете, до осознания своей потребности в нем; и вы смело можете доверить христианство своему собственному свидетельству» [5, p. 397].

Кольридж в 1828–1829 гг. работает над сочинением «Церковь и государство» [12], в котором разрабатывает в платоновском духе понятие «идея». Согласно Кольриджу, идея противоположна абстрактному понятию, получаемому путем обобщения, это «живая сила», которая «причастна к вечности» и может быть выражена только символом. Идея не всегда получает адекватное воплощение в исторической реальности, и церковь и государство, по мыслиКольриджа, относятся к числу таких идей. Отсюда следует, что, хотя в реальности, в современном мире церковь находится в омертвевшем состоянии, так что все нападки атеистов на нее приходится признать справедливыми, следует помнить, что, как идея, церковь представляет собой свободный союз всех верующих, во главе которого стоит Христос. Поэтому ее можно и нужно возрождать, понимая, что избавить ее от всех недостатков невозможно.

Современники по-разному отнеслись к этим идеям Кольриджа. Карлейль в биографии своего друга Стерлинга, описывая, как тот юношей посещал «Хайгейтского мудреца» и с благоговением слушал его речи, иронически описал Кольриджа, высмеяв и его манеру говорить, и «немецкий» образ мыслей, невнятный для современников, и нелепые, с его точки зрения, идеи о возрождении мертвой церкви [4, p. 230–231]. Однако, как показал С. Прикетт, романтические, эстетически окрашенные религиозные идеи Вордсворта и Кольриджа — через их поклонника профессора поэзии Оксфордского университета, поэта и священника Джона Кебла — оказали влияние на знаменитое Оксфордское движение, наиболее важное движение англиканской церкви в XIX в., в частности, на его лидеров Ф. Д. Морриса и Генри Ньюмена.

М. Х. Эбрамс в известном обобщающем исследовании романтизма «Естественное сверхъестественное» [1] приходил к выводу о том, что романтики сначала субъективизировали, а затем эстетизировали религиозную мысль и религиозное чувство, и это справедливо, если брать романтическое движение в целом. Однако, если рассматривать романтические учения во всей их конкретике и разнообразии, то не все из них укладываются в формулу Эбрамса. В частности, можно сказать, что поэтическая мысль Вордсворта двигалась в русле общего направления, намеченного Эбрамсом, но религиозно-философские поиски Кольриджа, преодолевая влияние Шеллинга, устремились от эстетизации к восстановлению реального смысла христианского вероучения. Р. Вендлинг [28] справедливо предлагает рассматривать духовный путь Кольриджа не в свете «угасания» его поэтического таланта, как это было долгое время принято, а, напротив, видеть в нем не прекращавшиеся поиски истины, приведшие поэта-философа к христианству в его англиканском изводе.

REFERENCES

1 Abrams Meyer Howard. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. Norton, 1973.

2 Beer John. Coleridge's Religious Thought. *The Interpretation of Belief*. *Coleridge, Schleiermacher and Romanticism*. Ed. David Jasper. Basingstoke and London, 1986.

3 Brantley Richard A. *Locke, Wesley, and the Method of English Romanticism*. Gainesville, Univ. of Florida Press, 1984.

4 Carlyle Thomas. *Life of John Sterling*. Chelsea Edition, 1893.

5 Coleridge S. T. Aids to Reflection. *The Collected Works*. Princeton, 1968. Vol. 9.

6 Coleridge S. T. Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions: Ed. by J. Engell and W. J. Bate. *The Collected Works*. Princeton, 1983. Vol. 7.

7 Coleridge S. T. *The Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*, ed. E. L. Griggs. Oxford, 1956–1971. Vol. 6.

8 Coleridge S. T. The Friend. Ed. Barbara Rooke. *The Collected Works*, vol. 4. Princeton, 1969. Vol. 4.

9 Coleridge S. T. *Inquiring Spirit; A new presentation of Coleridge from his published and unpublished prose writings*. Ed. Kathleen Coburn. London, 1951.

10 Coleridge S. T. Marginalia. *The Collected Works*. Princeton, 1980. Vol. 12.

11 Coleridge S. T. *The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge*. Ed. Katheleen Coburn. New York, London. In 5 vol. 1957–1963.

12 Coleridge S. T. *On the Constitution of the Church and State*. Ed. John Colmer. The Collected Works. Princeton, 1976. Vol. 10.

13 Coleridge S. T. *The Philosophical Lectures of Samuel Taylor Coleridge; Hitherto Unpublished*. Ed. Cathleen Coburn. New York, 1957.

14 Coleridge S. T. The Stateman's Manual, or The Bible the Best Guide to Political Skill and Foresight. *The Collected Works*. Lay Sermons. Princeton. Vol. 6.

15 Coleridge S. T. The Table Talk. Ed. by Carl Woodring. *The Collected Works*. Princeton, 1990. Vol. 6.

16 Edwards David L. *Christian England*. London, 1982. Vol. 2: From the Reformation to the 18th Century.

17 Fruman Norman. *Coleridge, the Damaged Archangel*. New York, 1971.

18 Gill F. S. *The Romantic Movement and Methodism: A Study of English Romanticism and the Evangelical Revival*. London, 1937.

19 Gillman James. *The Life of Samuel Taylor Coleridge*. London, 1838.

20 Knox Roland F. *Enthusiasm: A Chapter in the History of Religion, with Special Reference to the 17th and 18th centuries*. New York, Oxford, etc., 1950.

21 McFarland, Thomas. *Coleridge and the Pantheist Tradition*. Oxford, 1969.

22 Orsini Gian. *Coleridge and German Idealism: A Study in the History of Philosophy with unpublished materials from Coleridge's manuscripts*. Carbondale, 1969.

23 Prickett Stephen. *Romanticism and Religion. The Tradition of Coleridge and Wordsworth in the Victorian Church*. Cambridge, 1976.

24 Rzepka Charles J. *The Self as Mind. Vision and Identity in Wordsworth, Coleridge, and Keats*. Cambridge (Mass.), 1986.

25 Southey Robert. *Life of Wesley and Rise and Progress of Methodism. New Edition with Notes by the late Samuel Taylor Coleridge*. London, 1838.

26 Tuveson Ernest Lee. *Imagination as a Means of Grace. Locke and the Aesthetics of Romanticism*. Berkeley and Los Angeles, 1960.

27 Wellek Rene. *Immanuel Kant in England, 1793–1838*. Princeton, 1931.

28 Wendling Ronald C. *Coleridge's Progress to Christianity. Experience and Authority in Religious Faith*. Lewisburg and London, 1995.

29 Werkmeister Lucyle. The early Coleridge: his "rage for metaphysics." *The Harvard Theological Review*. 1961. Vol. LIV.

30 Wesley John. The Appeal to Men of Reason and of Religion and Certain Related Open Letters. Ed. By Gerald R. Cragg. *The Works of John Wesley*. Oxford, 1975. Vol. 11.

DOI: 10.22455/2500-4247-2016-1-3-4-141-161
УДК 821.133.1.05
ББК 83.3(4 Фр)

АФОРИЗМ И ИГРА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПАРАДИГМЕ РОМАНОВ КРЕБИЙОНА-СЫНА

© 2016 г. Н. В. Лидергос

ЧУО «БИП — Институт правоведения», Гродненский филиал,
Гродно, Беларусь

Дата поступления статьи: 02 августа 2016 г.

Аннотация: В статье рассматриваются функции игровой поэтики и афоризма в романах Кребийона-сына «Шумовка, или Танзай и Неадарне», «Заблуждения сердца и ума», «Софа». Утверждается, что специфика художественной парадигмы романов Кребийона определяется синтезом игрового начала и афористического письма, а их «внутренняя мера» (термин Н. Д. Тамарченко) — характерным для эпохи рококо скептико-ироническим мироотношением. Игровая поэтика, создавая в романах второй уровень кодирования — остраненный авторской иронией взгляд на современность, обеспечивает интерес к ним разных читателей: массовый читатель видит фривольное произведение, в основе которого лежит анекдотическая ситуация, читатель элитарный — «роман с ключом», главное в котором — иронические намеки на современность и метафорический сюжет. Афоризмы в диалогах выявляют отсутствие общезначимой для собеседников истины, демонстрируют ее зависимость от субъективной точки зрения говорящего. В своей совокупности афоризмы героев Кребийона отражают и диалогическое отношение самого автора к действительности, проблематизацию всех нравственных истин в его сознании. Характерное для эпохи рококо размывание семантики слов, обозначающих понятия морально-нравственной сферы, открывает возможность их игрового сталкивания в романной афористике, что приводит к диалогизации афористических высказываний и установлению диалогических отношений между героями, а также автором и миром. Расширяя локальный хронотоп и устанавливая связи между условным сюжетом и действительностью, способствуя диалогизации отношений между персонажами, автором и читателем, выступая как отражение мировоззренческих противоречий, характеризующих эпоху рококо, участвуя в интеллектуализации стиля, игровая поэтика и афористическое письмо определяют жанрово-стилевое своеобразие созданного Кребийоном типа романа — интеллектуального по форме и философского по содержанию.

Ключевые слова: художественная парадигма, игровая поэтика, афоризм, Кребийон-сын, роман, рококо.

Информация об авторе: Наталья Валерьевна Лидергос — кандидат филологических наук, доцент, ЧУО «БИП — Институт правоведения», Гродненский филиал, ул. Мостовая, д. 39, 230025 Гродно, Беларусь. E-mail: natlidergos@mail.ru

THE APHORISM AND PLAY IN THE ARTISTIC PARADIGM OF THE NOVELS BY CRÉBILLON-FILS

Natalya V. Lidzerhos

"BIP — Institute of Law," Grodno, Belarus

Received: August 02, 2016

Abstract: The article examines the function of ludic poetics and the role of aphorisms in the novels by Crébillon-fils: "L'Ecumoire, ou Tanzaï et Néadarné." "Les Egarements du cœur et de l'esprit," and "Le Sopha." It argues that the specificity of the artistic paradigm of Crébillon's novels draws from the synthesis of the ludic origin and aphoristic writing while their "inner measure" (N. D. Tamarchenko) is determined by skeptical and ironic attitude to the world typical for rococo. The ludic poetics creates the second level of encoding in the novels that makes them interesting to different audience. A naive reader enjoys a frivolous work that has a comical situation at its core; a more sophisticated reader peruses a "novel with a clue," that is a novel with a metaphorical plot containing ironic insinuations and allusions to contemporary realities. Aphorisms in the dialogues reveal the absence of the shared, universal truth and demonstrate its contingency on the speaker's viewpoint. Taken together, aphorisms of Crébillon's characters reflect the author's own dialogical relation to reality and relativity of the moral truths in his opinion. Blurring semantic meaning of the words related to moral and ethical sphere was typical for rococo; it allowed these words collide in a ludic manner within the aphoristic framework; it also prompted further dialogization of aphoristic statements and the establishment of dialogic relations among characters and between the author and the world. By broadening the local chronotope and establishing contacts between the novel's conventional plot and reality, by contributing to the ongoing dialogue among the characters, the author, and the reader, by reflecting the controversies of the rococo worldview and sophisticating the style, the ludic poetics and aphoristic writing defined stylistic and generic specificity of Crébillon's novel — intellectual in form and philosophical in content.

Keywords: artistic paradigm, ludic poetics, aphorism, Crébillon-fils, novel, rococo.

Information about the author: Natalya V. Lidzerhos, PhD in Philology, Associate Professor, "BIP — Institute of Law," private educational establishment, Grodno Branch, Mostovaya 39, 230025 Grodno, Belarus. E-mail: natlidergos@mail.ru

Место Кребийона-сына в истории французской литературы XVIII в. и в истории жанрового самоопределения романа, как и вопрос о специфике его художественного языка, вряд ли можно считать проясненными. Например, во всех исследованиях констатируется наличие в его прозе большого количества афоризмов и афористических высказываний, максим, сентенций, однако до сих пор, насколько мы можем судить, нет их целостной интерпретации в контексте специфики кребийоновской «формулы» романа. Между тем в произведениях

писателя афоризмы выступают не только как принадлежность отображаемого мира (известно, что в светской культуре XVII–XVIII вв. ценилось искусство острого слова, благодаря чему «производство» афоризмов стало повседневным явлением — как тип салонного остроумия), но и как важнейшая характеристика художественного языка писателя, как отражение его ментальности, как существенная особенность его коммуникативной стратегии. Рассмотрение функции афоризмов в романах Кребийона в их взаимодействии с игровой поэтикой писателя, определение специфики художественной парадигмы романов Кребийона и характера ее влияния на их жанрово-стилевую специфику позволяют подобрать «ключ» к анализу его творчества.

Понятие «художественная парадигма» в последние десятилетия широко употребляется в различных исследованиях и приобрело статус термина, в котором акцентируется коммуникативная сущность литературы. Исследование художественной парадигмы предполагает необходимость учитывать ментальную составляющую творческой деятельности субъекта (автора), соотношение текста и действительности и способы реализации эстетического контакта между автором и читателем [см.: 22]. На наш взгляд, специфика художественной парадигмы романов Кребийона определяется синтезом игрового начала и афористического письма, а их «внутренняя мера» (Н.Д.Тамарченко) — характерным для эпохи рококо скептико-ироническим мироотношением.

В данной статье поставленная проблема рассматривается на материале наиболее известных романов писателя — «Шумовка, или Танзай и Неадарне», «Заблуждения сердца и ума», «Софа». Для каждого из них Кребийон выбирает свое жанровое обозначение: «Шумовка, или Танзай и Неадарне» — «японская история»; «Заблуждения сердца и ума» — роман-мемуары; «Софа» — нравоучительная «восточная сказка». Вымышленный ориентальный фон «Шумовки» и «Софы» обычно трактуется как уловка писателя, направленная на то, чтобы завуалировать намеки на политические события и реальных лиц, и таким образом попытаться избежать преследований, а также как стремление соответствовать модным тенденциям своей эпохи, которая «заболевает» Востоком с характерными для него «элементами магии и чувственности» [27, с. 6]. Именно в восточном антураже «Шумовки» и «Софы» выразился изощренный язык эпохи; игра в Восток создавала дополнительную игровую проекцию при осмыслении современности — проекцию иронического остранения.

В стороне от этой тенденции, как может показаться, находится роман «Заблуждения сердца и ума» — имитация мемуарного жанра, который также был популярен в начале XVIII в. Однако, согласно Н.Т.Пахсарьян, секрет популярности мемуарного жанра в эпоху ро-

коко заключается в новом соотношении составляющих проблемы «человек-общество» — это «ощущение и воссоздание неизбежной публичности интимного в современном обществе, делающей всякую тайну частного существования человека предметом обсуждения других <...>» [16, с. 83]. В этом смысле мемуарная форма повествования в «Заблуждениях», как и восточный антураж в «Шумовке» и «Софе», соответствует рококо с его пафосом разрушения моральных запретов. Такая точка зрения позволяет рассматривать все три романа как единый текст, в котором отразилось отношение Кребийона к основной коллизии современности — противоречию между традиционными нравственными ценностями, поставленными эпохой рококо под сомнение, и новыми, еще только формирующимися представлениями о нормах морали и поведения.

Каждому роману Кребийона присуща не только определенная жанровая форма, но и своя игровая доминанта. Так, идеи и формы «Шумовки» подчиняются законам карнавального мироощущения. На фабульном уровне перед нами сказка с эротическими намеками: в результате козней оскорбленной феи Огурогуры принц Танзай и его избранница Неадарне сталкиваются с препятствиями, не позволяющими им вступить в любовные отношения. В основе фабулы лежит характерное для карнавала действо — «увенчание-развенчание» короля; обыгрывание проблематики телесного «низа» в повествовании об испытаниях, через которые вынужден пройти Танзай, чтобы избавиться от рокового недостатка; ироничное изображение его истеричного поведения; остроумные намеки на сплетни и домыслы, которые начинают роиться вокруг принца после постигшего его несчастья, — все это создает игривую атмосферу, зону фамильярного контакта с лицами королевской крови.

Карнавальное развенчание королевской власти дополняется высказываниями против духовного рабства. При этом устанавливается карнавальная логика «наоборот»: в откровенно смешных ситуациях, связанных с похождениями Танзая, просматривается серьезное содержание, а серьезность призывов покончить с преклонением перед властью снижается тем, что они звучат из уст комического персонажа (отмечено А. Д. Михайловым [14, с. 322]). В результате все истины — как официального, так и оппозиционного толка — профанируются.

Многоаспектный полилог о морали в романе также отсылает к актуальному для Кребийона историческому и философскому контексту: в 1730 г. во Франции шла борьба между янсенистами, которые претендовали на то, чтобы играть роль в политической жизни страны [15, с. 342–347], и просветителями, выступавшими против церкви и ее охранительных притязаний. Эта борьба отразилась в метафорическом сюжете «Шумовки» в игровой форме: злосчастная «шумовка»,

приросшая к телу принца, выступает как символ сковывающих человека норм.

В «Заблуждениях сердца и ума» доминирующей чертой является амбигитивность — последовательно проведенная на всех уровнях текста коммуникативная стратегия: мемуарная форма повествования, игра с языковой полисемией, игровое поведение персонажей, которые выступают под маской, никогда не открывая своего истинного лица, — все в романе направлено на то, чтобы скрыть неопределенность авторской позиции.

В романе «Софа» Кребийон прибегает к приемам театрализации. Театральность в XVIII в. выступает как образ жизни, способ миропонимания и мироотношения и порождает театрализацию как стилевой прием [6, с. 192]. А.Д. Михайлов [14] отметил театральность поэтики Кребийона на уровне жанра («восточная сказка»): роман носит памфлетный характер, пронизан намеками, восточный антураж — декорация, на фоне которой представлены нравы современной писателю французской аристократии.

Театральной является и форма повествования: рассказчик — придворный Аманзей — не является участником излагаемых им «достоверных» событий: Брахма в наказание за чрезмерное сладострастие в предыдущей жизни заключил душу Аманзея в софу, «желая заставить ее (душу. — *Н.Л.*) лучше почувствовать всю неблаговидность» [9, с. 157] такого поведения. Театральная эффектность этого приема состоит, во-первых, в том, что софа становится невидимым свидетелем событий, которые происходят за закрытыми дверями, при этом герои любовных свиданий оказываются перед многочисленными «зрителями»; во-вторых, как специфический предмет интерьера софа оказывается «участницей» любовных сцен, что обусловливает двусмысленность повествования.

Игровая поэтика, создавая в романах второй уровень кодирования — остраненный авторской иронией взгляд на современность, обеспечивает интерес к ним разных читателей: массовый читатель видит фривольное произведение, в основе которого лежит анекдотическая ситуация, читатель элитарный — «роман с ключом», главное в котором — иронические намеки на современность и метафорический сюжет. Отказавшись от прямого выражения авторской позиции, Кребийон выработал повествовательную модель, которой будут пользоваться его преемники, писатели второй половины XVIII в.

В поле игровой поэтики романов Кребийона особые функции выполняют афоризмы, причем анализ показывает, что писатель не сразу осмыслил семантический потенциал афористического письма. Так, в «Шумовке» афоризмы и афористические высказывания образуют полилог о любви, в котором несводимость мнений и их равноправ-

ное сосуществование в художественном целом демонстрируют пафос освобождения от предрассудков, проявившийся в карнавальной стихии произведения. «Трактатный» характер дискуссии о любви в «Шумовке» во многом связан с предшествующей традицией — как моралистической прозы XVII в., так и барочного романа, в которых внимание было привлечено к «метафизике» любви. Рококо, по мнению Н. Т. Пахсарьян, ориентировано на изучение практики любви [17, с. 99] — изменение призмы восприятия привело Кребийона к открытию новых функций афористики в романном тексте.

Уже в «Заблуждениях сердца и ума» афоризм выступает в функции «психологического парадокса»: в рассказе героя о первой встрече с госпожой де Люрсе афоризмы фиксируют этапы авторефлексии, в процессе которой героиня убеждает себя поддаться чувству: «Пока женщина молода, она больше дорожит своими чарами, чем умением любить. <...> Хорошенькая женщина зависит не от себя, а от обстоятельств. <...> Стареющая женщина верна, ибо из-за неверности может слишком много утратить, и сердце ее постепенно приучается к подлинному чувству <...> Очень часто последнее увлечение женщины — ее первая любовь» [8, с. 36–37]. Цепь афоризмов образует психологический комментарий, который объясняет мотивы двойственного поведения героини. В то же время афоризмы воспроизводят общие места (common sense) бытовой морали, опираясь на которые, госпожа де Люрсе находит приемлемое для нее психологическое обоснование ее чувства к Мелькуру. Афоризмы, таким образом, помогают осмыслить конкретную ситуацию, хотя внешне выглядят как утверждение универсальных правил.

В театральном мире «Софы» афоризмы выступают в принципиально иной функции. Извлеченные из романного контекста, они могут быть восприняты как обобщение авторских наблюдений, проницательных и верных, над человеческой психологией, над нравами своего века. Однако нельзя не заметить, что в театральном контексте «Софы» афоризмы приобретают двойственный смысл: произнесенные порочными героинями, они выявляют несовпадение нравственных норм и повседневной практики. Благородный пафос высказывания лицемерной Зулики («Следует не только почитать порядочных женщин, но, что не менее важно, окружить презрением тех, чье поведение переходит все границы приличия. Слабость простительна, однако порок следует жестоко клеймить» [9, с. 271]) означает только то, что под «порядочностью» в светском обществе понимается умение скрывать распущенность, в то время как «порок» порицается именно потому, что его не пытаются скрыть. Эту двусмысленность парадоксально использует в ответной реплике Нассес: «Мы усматриваем порок только в тех женщинах, которые не вызывают желаний, и

в наше время лучшим украшением может служить лишь невинный вид, обещающий легкую победу» [9, с. 271]. Игра значениями слов, приписывание им окказиональных смыслов отражает происходящее в эпоху рококо переосмысление традиционных норм и попытки определить очертания новой морали.

В романах отразились и размышления Кребийона над таким знаковым явлением эпохи, как либертинаж. На фабульном уровне — в высказываниях либертинов — афоризм выступает в качестве аргумента, с помощью которого персонажи пытаются склонить собеседника на свою сторону: в обществе сосуществуют и противостоят друг другу две этические нормы, и, чтобы придать своим взглядам легитимный статус, герои прибегают к форме афористического высказывания. На уровне метафорического сюжета убеждение выполняет иную функцию. Ее точно определил Г. Косиков, говоря о «соблазне власти, орудием которой становятся отделанная фраза, отточенная максима или яркий афоризм» [7, с. 29]. Афоризм в устах либертина является способом утверждения власти своей точки зрения и орудием интеллектуального подавления собеседника.

Обе эти функции: легитимации «мнения» и интеллектуального подавления собеседника — характеризуют использование афоризмов в романах Кребийона, но распределяются они между ними по-разному.

В «Шумовке» афоризмы воплощают «либертинный» дух эпохи («Помыкать можно лишь теми, кто сам готов опуститься на колени» [9, с. 62], — призывает слушателей к бунту Вздорнуцио) и ориентируют читателя на декодирование условного сюжета и экспликацию актуального общественно-политического содержания.

В «Заблуждениях сердца и ума» афоризмы Версака выявляют двойственную сущность персонажа, его культурной роли в обществе. В этом контексте не случайным представляется то, что в рассуждениях Версака доминирует мотив продажности женщин: либертины презирают власть и в то же время страстно стремятся к ней.

В функции убеждения афоризмы выступают в «Софе», где либертины используют свои умозаключения для обольщения жертвы. Поскольку сопротивление женщины показное, диалог между нею и соблазнителем превращается в интеллектуальный поединок, в котором на первый план выходит способность афоризма утверждать субъективное мнение говорящего в качестве истинного. Особенно очевидно это проявляется в диалоге между Зуликой и Нассесом. За репликой героини «Чем более порядочна женщина, тем сильнее она сопротивляется» [9, с. 254] следует утверждение героя: «Только кокеток трудно уломать. Их легко уверить в том, что они обворожительны, однако трудно растрогать; легче всего даются победы над разумными женщинами» [9, с. 254]. Противоречие образует проблемную

ситуацию. Поскольку цель Нассеса изначально заключается не только в том, чтобы добиться благосклонности Зулики, но и в том, чтобы впоследствии унизить ее, его реплика двусмысленна: противопоставление кокеток и разумных женщин призвано убедить собеседницу в том, что она должна быть уступчивее, если хочет сохранить реноме порядочной женщины. Та же мысль звучит в следующем парадоксе Нассеса: поскольку именно сопротивление женщины делает ее связь достоянием света, постольку «женщину губит не доброта, которую она проявляет к своему возлюбленному, а время, которое он должен употребить, чтобы завоевать» [9, с. 257]. Последовательно разрушая сопротивление героини, Нассес убеждает ее, что нет ничего зазорного в том, что она уступит желанию мужчины, которого видит впервые, и с этой целью выдвигает лестный для ее самолюбия довод об истинности чувства: «...женщины особенно страстно влюбляются в тех, кого они видят первый раз в жизни, или в тех, к кому они испытывают ненависть» [9, с. 261]. Нассес сталкивает в одном микроконтексте противоположные мнения и утверждает в качестве истины парадокс: «...я даже не разделяю мнения тех, кто полагает, что женщина, любившая многих, утрачивает способность любить. Я далек от мысли, будто сердце устает от любви, напротив, я уверен, что, чем больше мы любим, тем сильнее и утонченнее становятся наши чувства» [9, с. 275]. Общепринятая мораль выворачивается наизнанку с помощью игры слов, поскольку слово «любовь» в трех словоупотреблениях выступает в разных значениях. Возможность создания семантических ловушек свидетельствует о релятивизации нравственных норм в обществе и поиске новых ориентиров; косвенно выявляется интеллектуальная исчерпанность либертинажа.

Наличие в романе контрадикторных высказываний, принадлежащих разным персонажам, можно интерпретировать как столкновение в авторском сознании различных мнений по проблемам морали и человеческого поведения. В контексте игровой поэтики контрадикторные высказывания характеризуют автора как носителя обыденного сознания, которому свойственна невосприимчивость к противоречиям. С точки зрения социальной психологии, такая невосприимчивость является адаптивным механизмом в ситуации смены ценностных ориентиров: в сознании человека создается «“точка выбора”, в которой еще неизвестна окончательная истина и любой вариант представляется возможным, но при этом сами варианты имеют очень четкую форму и снимают тревожную неопределенность» [23, с. 82], характерную для эпохи перемен; благодаря такому адаптивному механизму исчезает необходимость однозначного определения позиции.

Совмещение в одном контексте противоречащих друг другу афоризмов, с одной стороны, выявляет ситуацию нравственной неопре-

деленности в сознании персонажей и объясняет логику их поступков, с другой стороны, характеризует автора как человека эпохи рококо, поставившей под сомнение истины христианской морали. Способ бытования (противоречивое соположение дистантных афоризмов в поле игровой поэтики) характеризует когнитивную ситуацию автора как ситуацию неразрешимого противоречия между традиционными и только формирующимися нравственными нормами.

Кребийон, ориентируясь на рокайльную поэтику двойственности, создает тип повествования, в котором проявляется присущее ему как человеку рококо скептико-ироническое мироощущение. В результате перестраивается художественная парадигма его романов, что не могло не сказаться на их жанрово-стилевом своеобразии. Именно коммуникативная стратегия: выбор определенных средств воздействия на читателя и принципов диалога автора с ним — определяет в конечном итоге «формулу» кребийоновского романа, который, на наш взгляд, необходимо рассматривать как открытие определяющих характеристик философского романа XVIII в. и этап в становлении интеллектуальной прозы.

Синтез игровой поэтики и афористического письма проявляется на всех уровнях романов Кребийона, в том числе на уровне хронотопа.

Кребийон использует прием «романа с ключом»: условное игровое пространство произведений с помощью прозрачных намеков соотносится с реальной историей, благодаря чему хронотоп расширяется. Как контакт с современностью можно рассматривать характерное для Кребийона пародирование традиции и произведений его литературных оппонентов (Мариво). К актуальным проблемам современности отсылают и романные афоризмы. На наш взгляд, максима Кребийона «Часто скромность и сдержанность бывают лишь напускными и говорят не о желании ступить на путь добродетели, а лишь о намерении скрыть от людей укоренившуюся приверженность дурному» [9, с. 164] созвучна лабрюйеровскому «Я знавал женщин, которые старались скрыть свое легкомысленное поведение под личиной скромности» [12, с. 92]. Диалог Кребийона с предшествующей моралистикой размыкает рамки локального хронотопа, внося в повествование актуальность сиюминутной мысли.

Это означает, что хронотоп в романах Кребийона отмечен характерной для рококо двойственностью: он конкретен и в то же время условен, он создает «мерцающий» эффект загадки и одновременно разгадки, дистанцирования от действительности и в то же время тесного, хотя и опосредованного с помощью игровой поэтики, контакта с ней.

В свою очередь, благодаря афористике писателю удается сочетать общезначимое, универсальное содержание и индивидуальное его осмысление. Афоризм, отражая непосредственный опыт автора,

его понимание ценностных связей между явлениями, в то же время представляет собой субъективную генерализацию этого опыта. В результате индивидуальное представление о мире, отразившееся в романных афоризмах, приобретает универсальный смысл.

Предшествующая Кребийону романная традиция использовала афоризм в качестве нарративного элемента: помещенный после или до эпизода-«иллюстрации», афоризм выполнял функцию его «резюме» или предваряющего «тезиса». Именно эта «генерализующая» функция обычно приписывается афоризму в составе романного повествования. Л.Я. Гинзбург, характеризуя прозу Лабрюйера, Сен-Симона и Ларошфуко, подчеркивает установку моралистов на создание «социально-моральной типологии» [4, с. 167], в рамках которой общее поглощает то индивидуальное, что присутствует в явлении.

В эпоху рококо, в частности в романах Кребийона, афоризмы выполняют иную функцию. Писателя интересовали те же темы, о которых размышляли Монтень, Ларошфуко, Лабрюйер, Паскаль. Он безапелляционно высказывался об отношениях между мужчиной и женщиной («Женщины толкуют о своей добродетели вовсе не в надежде уберечь ее, а скорее с целью набить цену» [8, с. 95]), однако был более осторожным и менее категоричным в размышлениях над другими темами: «Обычно разумная мысль приходит слишком поздно» [9, с. 299].

Момент сомнения присутствует в данных рассуждениях потому, что время Кребийона — время либертинов, светских острословов и свободолюбцев, когда традиционные ценности были поставлены под сомнение. Это значит, что афоризмы прежде всего проблематизируют истину. Скептическое сознание, как отмечает Г.Г. Шпет, завороженное несоответствием видимого и мыслимого, феноменов и ноуменов, тесно связано с эмпиризмом и потому субъективно [24, с. 367, 398]. Это значит, что афоризмы вводят в роман не столько устойчивые истины, сколько необозримое многообразие мнений об этих истинах.

Сказанное означает, что афоризмы, наряду с такими характеристиками, как время и место действия, тип героя, тема, игровая поэтика, определяют специфику хронотопа в романах Кребийона. Локальное изображение благодаря афоризмам соотносится с миром универсальных истин, в то же время афоризмы, выявляя общезначимые тенденции эпохи, несут важную информацию именно о своем времени.

Специфика художественной парадигмы, определяя своеобразие художественного времени и пространства в романах Кребийона, обусловливает активность читателя, который должен декодировать условный сюжет и соотнести его с реальной действительностью. Автор утрачивает право представительствовать от лица истины, в тексте возрастает роль диалогов и монологов персонажей. Уменьшение ав-

торского присутствия в тексте приводит к диалогизации повествования и формированию диалогических отношений в романе.

Многие исследователи указывали на значимое преобладание диалога в романах Кребийона [28; 29]. Согласно результатам статистического подсчета, диалоги в романе «Заблуждения сердца и ума» занимают около 40% всего текста [25, с. 8]. Беседы, диалоги героев доминируют и в других произведениях писателя. Однако романный диалогизм не сводится к наличию в произведениях споров, дискуссий, полемики. «Диалогические отношения <...> гораздо шире диалогической речи в узком смысле» [1, с. 321], они представляют собой «особый тип *смысловых* отношений» (курсив автора. — *Н.Л.*) [1, с. 320]. В романах Кребийона диалогические отношения возникают благодаря афоризмам и игре.

Важным способом диалогизации повествования является амбигитивность высказывания и поведения персонажей, которые постоянно прячут свое истинное лицо под «маской», что порождает ситуацию недосказанности и неопределенности; особый ситуативный язык, с одной стороны, осложняет их общение, с другой — превращает светскую игру по правилам в свободную игру-импровизацию.

Как было показано выше, многозначность слов в составе афоризма используется Кребийоном с целью убеждения. В то же время «искра, которая высекается напряжением между сказанным и подразумеваемым, означенным и необозначенным» [13, с. 15], провоцирует диалог, который становится способом диалектического обсуждения проблем морали.

Эта особенность многозначного слова «высекать искру» спора ярко проявляется в диалогах Нассеса и Зулики в романе «Софа». Приведем небольшой фрагмент. «<...> любовь слишком опасна». «Старая песня, — поморщился он, — такая пошлая, такая заезженная, что в наше время не годится даже для мадригала; к тому же она не может помешать вам любить меня». <...> «Однако, — заметила она, — чем более порядочна женщина, тем сильнее она сопротивляется». «Напротив, — возразил он. — Только кокеток трудно уломать. Их легко уверить в том, что они обворожительны, однако трудно растрогать; легче всего даются победы над разумными женщинами» [9, с. 253–254]. Очевидно, что семантика слов «любовь» (“amour”) и «любить» (“aimer”), «кокетка» (“coquette”) и «разумная женщина» (“femme raisonnable”) в этом диалоге носит ситуативный характер и определяется контекстом и намерениями говорящих.

Характерное для эпохи рококо размывание семантики слов, обозначающих понятия морально-нравственной сферы, открывает возможность их игрового сталкивания в романной афористике, что приводит к диалогизации самих афористических высказываний.

Несовпадение границ означаемого и означающего провоцирует возникновение диалогов-споров, которые ведут персонажи, ставит в тупик не только героев Кребийона, но и его читателей, превращая повествование в «игру зеркал и наваждений» [26, с. 93].

Афоризмы в диалоге выявляют отсутствие общезначимой для собеседников истины, демонстрируют ее зависимость от субъективной точки зрения говорящего. В результате возникает так называемый «рассеянный диалог» (формула О. Вайнштейн [3, с. 50]) между удаленными друг от друга афоризмами.

Однако в романном тексте афоризмы обнаруживают способность диалогизировать и монолог. Вернемся к диалогу Нассеса и Зулики. «Ах, — задумчиво произнесла Зулика, — когда мы любим, нас осуждают, и даже одна-единственная страсть, постоянная и искренняя, не может служить защитой от презрения; такая уж у нас горькая участь, что то, что ставится вам в заслугу, служит нам укором». «Да, когда-то именно так и было, — ответил он, — но нравы изменились, а вместе с ними и общепринятые мнения. О! Нет, если вас удерживает лишь страх, что вас осудят, вы можете отдаться чувствам, ничего не опасаясь» [9, с. 249]. В реплике Зулики содержатся два афоризма. Предикат первого сигнализирует, что только страх перед общественным мнением не позволяет героине уступить Нассесу; в то же время второй афоризм показывает, что героиня осознает изменчивость и избирательность общественного мнения, которое, таким образом, утрачивает для нее непреложность нравственной оценки. Эту внутреннюю диалогичность сознания героини незамедлительно использует ее собеседник, который предлагает ей «отделить ложные идеи от истинных», признать отсутствие универсальных нравственных истин и существование только изменчивых «мнений» и выстроить свободное отношение к ним как к ритуальным условностям светского общества. Благодаря афоризмам риторический диалог превращается в диалогический.

Диалогизм сознания персонажей, истины как таковой, находя внешнее выражение в карнавальности, амбигитивности и театральности поведения героев и их высказываний, в свою очередь реализует диалогическую направленность романов Кребийона, вовлекая читателя в диалог с автором о мире, в котором все ценности в эпоху рококо были поставлены под сомнение.

Противоречащие друг другу афоризмы выявляют недоступность смысловой полноты в пределах одного высказывания. Этим объясняется множество диалогов в романах Кребийона, которые перетекают друг в друга, потоки максим, сентенций, афористических высказываний, с помощью которых автор и его герои пытаются компенсировать смысловую неполноту, выразить диалектический характер истины.

В то же время этот поток ставит читателя в позицию вопрошания и интеллектуального усилия, побуждая восстанавливать смысловые связи, точнее — смысловое пространство между афоризмами. Реакция читателя на афоризм — это всегда культурный шок, поскольку в парадоксальной форме автор излагает свою субъективную интерпретацию явления и провоцирует если не на спор, то на усилие диалогического понимания.

В своей совокупности афоризмы героев Кребийона отражают и диалогическое отношение самого автора к действительности, проблематизацию всех нравственных истин в его сознании. На структурном уровне диалогизация сознания автора находит отражение в отказе Кребийона от прямого высказывания своего отношения к героям, в использовании фигуры повествователя и сокрытии отсутствующей завершающей позиции за маской «всепронизывающей иронии» [14, с. 323]. «Шедевр иронии Кребийона» [26, с. 91] — «обманки» афоризмов, лишь имитирующие утверждение истины, а на самом деле обнажающие ее внутреннюю проблематичность.

Таким образом, афоризмы в структуре романов Кребийона выполняют важную функцию, устанавливая диалогические отношения между героями, между автором и миром и реализуя диалогический потенциал романа как жанра. Безусловно, диалогизм романов Кребийона, отражая скептико-ироническое мироотношение писателя, т. е. позицию растерянного сознания, имеет иные мировоззренческие и эстетические основания, нежели диалогизм романа XIX в., за которым стоит признание равноправия сознаний автора и читателя в процессе эстетического диалога, однако как начальный этап становления диалогических отношений он заслуживает осмысления и признания.

Диалогизм романов Кребийона побуждает поставить вопрос об их полифоническом потенциале. Постановка вопроса о полифонии в романе XVIII в. может показаться неправомерной. По мнению М. М. Бахтина, отличие полифонического романа от монологического, доминировавшего до XIX в., заключается в «совершенно новом типе художественного мышления» [2, с. 3], благодаря которому изменяется авторская позиция и становится возможным создание иной картины мира, основанной на признании равноправия идеологических позиций. Но М. М. Бахтин указывал, что элементы полифонии существовали уже в диалогической прозе Сократа и Лукиана, а также в таком жанре, как мениппея, в целом — в карнавализованных жанрах. Это означает, что полифонизм потенциально присутствует и в традиционном романе. Бесспорным, на наш взгляд, представляется полифонизм романов Кребийона, в которых синтез игровой поэтики и афористического письма является аналогом главного признака полифонического дискурса — сочетания серьезного и смешного.

Тенденция к проблематизации истины обусловлена мировоззренческими установками эпохи. Гедонистический фасад рококо скрывает за собой отрицание общепринятых норм и нравственных установок, пафос свободомыслия. В то же время трактатное исследование сущности любви и морали в «Шумовке», диалог о нравственности как интеллектуальный поединок в «Заблуждениях сердца и ума» и «Софе» не только отражают проблематизацию морали в сознании современников, но и свидетельствуют о том, что дискуссия, полемика становятся формообразующим элементом в романах, которые движутся противоречием между традиционными нормами морали и теми представлениями, которые в эпоху рококо находятся в стадии осмысления. Все персонажи воплощают разные точки зрения, характеризующие общественное сознание, в их принципиальной незавершенности, что, согласно М. М. Бахтину, является главным признаком романной полифонии. Преимущественное внимание именно к идеологической, нравственно-философской сфере выявляет полифонический потенциал романной формы, которую осваивает Кребийон.

Скрытый диалог Кребийона с философской прозой Монтеня, Паскаля, с произведениями Монтескье, французских просветителей также можно рассматривать как элемент полифонии. Однако перед нами «философия <...> шутливым языком» [19, с. 365]: философские проблемы осмысливаются на «несерьезном» материале и в игровом освещении, в результате сталкиваются два противоположных подхода к современности, две модальности высказывания о ней.

Наконец, во всех романах проявляется «всепронизывающая ирония автора» (формула А. Д. Михайлова). Игровая поэтика Кребийона, отражая ироническую дистанцию автора по отношению к реальному и повествуемому миру, утверждает многообразие субъективных «мнений» о мире и человеке в нем.

Какую же роль в этом полифоническом дискурсе выполняют афоризмы? Отвечая на этот вопрос, выделим два аспекта. Афоризмы как форма бытового философствования участвуют в разрушении старых и освоении новых мировоззренческих представлений. При этом, как писал Г. Г. Шпет, «афористическая форма существенно связана с внутренней растерянностью скептической души» [24, с. 416]. Давая философскую интерпретацию скептицизма, Г. Г. Шпет видел его основания в гносеологически непродуктивной фиксации неразрешимого противоречия между истиной и многообразием эмпирических явлений жизни: для скептика любые попытки установить истину чреваты ошибками и неопределенностью, поскольку «он живет адиалектической статичностью самопротиворечия» [24, с. 397]. Это означает, что сознание скептика и афориста потенциально полифонично: афорист ставит себя вне морали, в равной степени скептически относясь и к

добру, и к злу и признавая истинность даже противоположных суждений.

В романах Кребийона афоризмы постоянно присутствуют в диалогах героев, отражая многообразие «мнений» в их противоречивом соотношении с «истиной» или с тем утверждением, которое еще недавно признавалось истиной. Кребийон никогда не стремится определить свое отношение к спору, и это, как нам кажется, отражает не столько его стремление приблизиться к пониманию сути вещей, сколько отмеченный Г. Г. Шпетом в применении к скептицизму принципиальный уход от всякого авторитетного знания. Скептицизм как проявление нравственного релятивизма чреват такой мировоззренческой установкой, которая предполагает отказ от претензий на авторитетную истину.

Автор словно предлагает читателю игру, выявляя относительность всех обобщений, демонстрируя, что с равной степенью убедительности можно утверждать противоположные истины. В то же время, если согласиться с формулой «афористическое письмо — это упражнение в хаосе» [18, с. 226], а «афоризм — это “кусочек” интерпретированного бытия» [18, с. 217], то возникает характерная для эпохи рококо ситуация: с одной стороны, необозримое пространство эмпирических фактов, с другой — мозаика достаточно случайных и субъективных их осмыслений героями и автором. Концентрация афоризмов в тексте свидетельствует о хаосе сознания и хаосе общественного и нравственного бытия в эпоху рококо, об отсутствии устойчивых смыслов, на которые можно было бы опереться.

Проявляясь в переходные эпохи развития человечества, скептицизм выполняет функцию критического осмысления предшествующей культуры и полемического поиска оснований культуры новой эпохи. Афоризмы играют в этом поиске определяющую роль: вступая в романном контексте в диалогические отношения, противоречащие друг другу или развивающие друг друга, афоризмы очерчивают путь к целостному постижению жизни во всей ее многосложности; в своей нераздельности и неслиянности они представляют эту сложность человеческих мнений и позиций. Продуктивный парадокс заключается в том, что хотя все абсолютные истины в эпоху рококо оказались проблематизированными, стремление к обретению такой всеобъемлющей истины заложено в природе человеческого познания, даже если познающим оказывается скептик. Именно в романном пространстве афоризмы реализуют свой «оцельнивающий» потенциал (формула О. Н. Кулишкиной [10]): они отражают хаос явлений и многообразие мнений об этих явлениях и в то же время своей совокупностью дают представление об идеологических и нравственных процессах, характеризующих общественное сознание эпохи.

Благодаря наличию высказанных в афоризмах противоположных точек зрения писатель делает возможным бесконечное развитие заложенного в них содержания. Позволяя различным ценностям сосуществовать в противоречии, но не уничтожать друг друга, Кребийон проявляет себя не только как человек терпимый, но и — главное — как скептик, для которого авторитетные истины утратили свою силу. Это значит, что принцип полифонизма проявляется в романах Кребийона на уровне как эстетики, так и поэтики.

Свойство афоризма шокировать парадоксом приводит к внешнему эффекту, за которым стоит «пуантирующее псевдообъяснение» [11, с. 49], что в свою очередь усиливает его полифонический потенциал. Обескураженный парадоксами Кребийона, читатель, в свою очередь, вовлекается в полилог, который ведут персонажи друг с другом и автор с миром. В результате становится очевидной неоднозначность истины и возникает своеобразный полифонический дискурс.

Полифонический дискурс, в создании которого участвует афоризм, — это предложенный Кребийоном способ решения одной из важнейших проблем развития романа 1710–1740 гг., «взаимоотношения формы романа и философской мысли эпохи» [20, с. 87]. Этим обеспечивается тот вклад, который внес Кребийон в формирование идеологии и культуры Просвещения во Франции, с одной стороны, и в развитие романного мышления, с другой.

Здесь уместно привести концептуальное положение Б. А. Грифцова, который считал, что роман как жанр «живет контроверсой: спором, борьбой, противоположностью интересов, контрастами желанного и осуществимого» [5, с. 147], что, исследуя «сложные казусы», роман изначально «проблематичен» [5, с. 28]. Характер контроверсы определяет тип романа (психологический, авантюрный и т. д.). Основная контроверса в романах Кребийона: противоречие между традиционными представлениями (идеологическими, нравственными, эстетическими) и формирующимися в процессе разрушения старых, утративших свою истинность, новыми идеологическими, нравственными, эстетическими ценностями — носит интеллектуальный характер и реализуется именно в афоризмах в их диалогическом со- и противопоставлении.

Таким образом, художественная парадигма романов Кребийона отражает перестройку принципов художественного в*и*дения действительности в эпоху рококо. Сосредоточившись на изображении нравственных процессов, происходивших в обществе, не пытаясь дать им однозначную оценку, Кребийон создает роман, жанровая формула которого наиболее адекватно выразила присущее рококо состояние незавершенности нравственных поисков и неразрешимости — в рамках рокайльного мироотношения — поставленных эпохой проблем. Не являясь философскими, романы Кребийона тем не менее не стояли

в стороне от магистральной линии развития французской романной прозы XVIII в., которая обычно связывается с именами Монтескье, Вольтера, Дидро.

Синтез игровой поэтики и афористического письма в романах Кребийона во многом объясняется внешними факторами: XVIII в. ценит острое слово — лаконичное и емкое, культивирует игру как форму бытового поведения и мироотношения. В этом качестве игра и афоризм выступают как принадлежность изображаемого мира. Но главным образом афористическое письмо и игровая поэтика выражают скептико-ироническое мироотношение автора как человека эпохи рококо и определяют его стиль. В стиле проявляется единство игровой поэтики и афористического письма, поскольку афоризм является элементом игры на уровне речи: «Афористичность <...> придает высказыванию игровой, даже игривый характер, в силу особенности, вообще присущей афоризмам: хороший афоризм не претендует на естественность, в нем просвечивает сделанность, выделанность, или, говоря по-гоголевски, выисканность, то есть момент игры» [21, с. 192–193].

Акцент на игровом характере речевого поведения персонажей, парадоксальности их высказываний, показывает, что объектом рефлексии Кребийона является словесная реальность. Ослабленная фабула и игровая поэтика в целом свидетельствуют об отсутствии событийной реальности. Но об этом же свидетельствует и афористический текст: афоризм принципиально без*о*бразен. Это означает, что стилевая структура романов Кребийона ориентирована на исследование мысли. Но интеллектуализация повествования происходит еще и благодаря особому качеству кребийоновского стиля — изощренной словесной игре, основанной на многозначности слова. Именно романные афоризмы Кребийона, благодаря свойственной афористическому стилю способности устанавливать глубокую смысловую перспективу, реализуют главные открытия рококо — осознание неоднозначности человека, несовпадение слова и дела, а также умение использовать слово для самоубеждения и манипуляции сознанием другого.

Таким образом, игровая поэтика и афористическое письмо, определяя соотношение текста и действительности, коммуникативную стратегию Кребийона в его романах, выступают как жанро- и стилеобразующие факторы. Расширяя локальный хронотоп и устанавливая связи между условным сюжетом и действительностью, способствуя диалогизации отношений между персонажами, автором и читателем, автором и миром, выявляя свой полифонический потенциал в осмыслении изменчивой и противоречивой эпохи, выступая как отражение мировоззренческого разноречия,

характеризующего эпоху рококо, участвуя в интеллектуализации стиля, игровая поэтика и афористическое письмо обусловливают жанрово-стилевое своеобразие созданного Кребийоном романа — интеллектуального по форме и философского по содержанию. Этим объясняется значимое место Кребийона в литературе века Просвещения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 *Бахтин М.М.* Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Эстетика словесного творчества / сост. С.Г. Бочаров; текст подгот. Г.С. Бернштейн и Л.В. Дерюгина; примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. 2-е изд. М.: Искусство, 1986. С. 297–325.

2 *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского // *Бахтин М.М.* Собр. соч.: в 7 т. / ред. С.Г. Бочаров, В.В. Кожинов. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. С. 7–300.

3 *Вайнштейн О.* Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1994. 80 с. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 6: Историческая поэтика).

4 *Гинзбург Л.* О психологической прозе. Л.: Сов. писатель, 1971. 463 с.

5 *Грифцов Б.А.* Теория романа. М.: Гос. акад. худож. наук, 1927. 151 с.

6 *Забабурова Н.* Театральность как принцип демонстрации философских идей в романах маркиза де Сада // XVIII век: театр и кулисы: сб. науч. тр. / МГУ им. М.В. Ломоносова, филол. фак.; под ред. Н.Т. Пахсарьян. М.: Изд-во МГУ, 2006. С. 191–196.

7 *Косиков Г.К.* Идеология. Коннотация. Текст: вступ. ст. // Барт Р. S/Z.; пер. с фр.; под ред. Г.К. Косикова. 2-е изд., испр. М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 8–29.

8 *Кребийон-сын.* Заблуждения сердца и ума, или Мемуары г-на де Мелькура. М.: Наука, 1974. С. 7–259. (Литературные памятники)

9 *Кребийон-сын.* Шумовка, или Танзай и Неадарне. Японская история. Софа. Нравоучительная сказка; изд. подг. Э. Бабаева, Н.О. Веденеева, А.Д. Михайлов. М.: Наука, 2006. С. 147–302. (Литературные памятники)

10 *Кулишкина О.Н.* Лев Шестов: афоризм как форма «творчества из ничего» // Русская литература. 2003. № 1. С. 49–67.

11 *Курганов Е.* Анекдот как жанр. СПб.: Гуманит. агентство «Акад. проект», 1997. 123 с.

12 *Лабрюйер Ж.* Характеры, или Нравы нынешнего века; пер. с фр. Ю. Корнеева. М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2001. 607 с. (Афоризмы. Максимы. Мысли)

13 *Малявин В.В.* Язык сердца: афоризм и китайская традиция // Афоризмы старого Китая: пер. с кит. В.В. Малявина. М.: Наука, 1988. С. 5–38.

14 *Михайлов А.Д.* Два романа Кребийона-сына — ориентальные забавы рококо, или Раздумия о природе любви // Кребийон-сын. Шумовка, или Танзай и Неадарне. Софа. М.: Наука, 2006. С. 305–329. (Литературные памятники)

15 *Михайлов А.Д.* Примечания // Кребийон-сын. Шумовка, или Танзай и Неадарне. Софа. М.: Наука, 2006. С. 338–361. (Литературные памятники)

16 *Пахсарьян Н.Т.* Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690–1760-х годов. Днепропетровск, 1996. 268 с.

17 *Пахсарьян Н.Т.* Проблемы поэтики французского романа рококо // Проблемы становления и развития зарубежного романа от Возрождения к Просвещению. Днепропетровск: ДГУ, 1986. С. 97–105.

18 *Подорога В.А.* Метафизика ландшафта. Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX–XX вв. М.: Наука, 1993. 320 с.

19 *Пушкин А.С.* О ничтожестве литературы русской // *Пушкин А.С.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит., 1976. Т. 6: Критика и публицистика. С. 360–366.

20 *Разумовская М.В.* Новый свет и французский роман первой половины XVIII в.: «естественный человек» против «старого порядка» // Человек эпохи Просвещения. М.: Наука, 1999. С. 87–97.

21 *Сендерович М., Сендерович С.* Пенаты: Исследования по русской поэзии. Michigan: Russian Language Journal. East Lansing, 1990. 287 с.

22 *Тюпа В.И.* Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М.: Лабиринт: Изд-во РГГУ, 2001. 192 с.

23 *Улыбина Е.В.* Обыденное сознание: структура и функции. Ставрополь: Изд-во СГУ, 1998. 209 с.

24 *Шпет Г.Г.* Скептик и его душа (Этюд по философской интерпретации) // Philosophia Natalis. Избранные психолого-педагогические труды. М.: Российская политическая энциклопедия, 2006. С. 366–416.

25 *Durrer S.* Le dialogue romanesque, style et structure. Genève: Droz, 1994. 271 p.

26 *Fort B.* Le Langage de l'ambiguité dans l'oeuvre de Crébillon fils. Paris: Klincksieck, 1978. 222 p.

27 *Juranville F.* Préface // Le Sopha. Paris: Flammarion, 1995. P. 5–23.

28 *Kibedi-Varga A.* Causer, conter: stratégies du dialogue et du roman // Littérature. 1994. № 93. P. 5–14.

29 *Salvan G.* Séduction et dialogue dans l'oeuvre de Crébillon. Paris: Honoré Shampion Editeur, 2002. 378 p.

REFERENCES

1 Bakhtin M.M. Problema teksta v lingvistike, filologii i drugikh gumanitarnykh naukakh. Opyt filosofskogo analiza [The problem of the text in the linguistics, philology and other humanitarian sciences. The experience of the philosophical analysis]. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity], sost. S.G.Bocharov; tekst podgot. G.S.Bernshtein i L.V.Deriugina; primech. S.S.Averintseva i S.G.Bocharova. 2-e izd. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986, pp. 297–325. (In Russ.)

2 Bakhtin M.M. *Problemy poetiki Dostoevskogo* [The problems of Dostoevsky's poetics]. Sobr. soch.: v 6 t. Red. S.G.Bocharov, V.V.Kozhinov. Moscow, Russkie slovari; Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2002, vol. 6, pp. 7–300. (In Russ.)

3 Vainshtein O. *Iazyk romanticheskoi mysli. O filosofskom stile Novalisa i Fridrikha Shlegelia* [The language of Romantic thought. On the philosophical style of Novalis and Friedrich Schlegel]. Moscow, Ros. gos. gumanitar. un-t Publ., 1994. 80 p. (Chteniia po istorii i teorii kul'tury. Vyp. 6. Istoricheskaia poetika). (In Russ.)

4 Ginzburg L. *O psikhologicheskoi proze* [On psychological prose]. Leningrad, Sov. pisatel' Publ., 1971. 463 p. (In Russ.)

5 Griftsov B. A. *Teoriia romana* [The theory of the novel]. Moscow, Gos. akad. khudozh. Nauk Publ., 1927. 151 p. (In Russ.)

6 Zababurova N. Teatral'nost' kak printsip demonstratsii filosofskikh idei v romanakh markiza de Sada [Theatricality as a principle of manifestation of philosophical ideas in the novels by Marquis de Sade]. *XVIII vek: teatr i kulisy* [Eighteenth century: theatre and backstage]: sb. nauch. tr. MGU im. M. V. Lomonosova, filol. fak.; pod red. N. T. Pakhsar'ian. Moscow, Izd-vo MGU Publ., 2006, pp. 191–196. (In Russ.)

7 Kosikov G. K. *Ideologiia. Konnotatsiia. Tekst* [Ideology. Connotation. Text]: vstup. st. Bart R. S/Z.; per. s fr.; pod red. G. K. Kosikova. 2-e izd., ispr. Moscow, Editorial URSS Publ., 2001, pp. 8–29. (In Russ.)

8 Krebiion-syn. *Zabluzhdeniia serdtsa i uma, ili Memuary g-na de Mel'kura* [Crébillon-fils. Strayings of the heart and mind, or memoirs of M. de Meilcour]. Moscow, Nauka Publ., 1974, pp. 7–259. (Literaturnye pamiatniki) (In Russ.)

9 Krebiion-syn. *Shumovka, ili Tanzai i Neadarne. Iaponskaia istoriia. Sofa. Nravouchitel'naia skazka* [Crébillon-fils. The skimmer, or the history of Tanzai and Neadarne. The sofa: A moral tale]; izd. podg. E. Babaeva, N. O. Vedeneeva, A. D. Mikhailov. Moscow, Nauka Publ., 2006, pp. 147–302. (Literaturnye pamiatniki) (In Russ.)

10 Kulishkina O. N. *Lev Shestov: aforizm kak forma "tvorchestva iz nichego"* [Lev Shestov: aphorism as a form of "creativity out of nothing"]. Russian literature, 2003, no 1, pp. 49–67. (In Russ.)

11 Kurganov E. *Anekdot kak zhanr* [The joke as a genre]. St. Petersburg, Gumanit. agentstvo "Akad. Proekt" Publ., 1997. 123 p. (In Russ.)

12 Labriuier Zh. *Kharaktery, ili Nravy nyneshnego veka* [La Bruyère, de. J. The characters, or Manners of the age]; per. s fr. Iu. Korneeva. Moscow, AST Publ.; Khar'kov, Folio Publ., 2001. 607 p. (Aforizmy. Maksimy. Mysli) (In Russ.)

13 Maliavin V. V. Iazyk serdtsa: aforizm i kitaiskaia traditsiia [The language of the heart: the aphorism and the Chinese tradition]. *Aforizmy starogo Kitaia* [The aphorisms of old China]: per. s kit. V. V. Maliavina. Moscow, Nauka Publ., 1988, pp. 5–38. (In Russ.)

14 Mikhailov A. D. Dva romana Krebiiona-syna — oriental'nye zabavy rokoko, ili Razdumiia o prirode liubvi [Two novels of Crébillon-fils — the oriental amusements of rococo, or the meditation on the nature of love]. *Krebiion-syn. Shumovka, ili Tanzai i Neadarne. Sofa. Nravouchitel'naia skazka* [The Skimmer, or the History of Tanzai and Neadarne. The Sofa: A Moral Tale]. Moscow, Nauka Publ., 2006, pp. 305–329. (Literaturnye pamiatniki) (In Russ.)

15 Mikhailov A. D. Primechaniia [The notes]. *Krebiion-syn. Shumovka, ili Tanzai i Neadarne. Sofa. Nravouchitel'naia skazka* [Crébillon-fils. The skimmer, or the history of Tanzai and Neadarne. The sofa: A moral tale]. Moscow, Nauka Publ., 2006, pp. 338–361. (Literaturnye pamiatniki) (In Russ.)

16 Pakhsar'ian N.T. *Genezis, poetika i zhanrovaia sistema frantsuzskogo romana 1690–1760-kh godov* [Genesis, poetics, and genre system of the French novel, 1690–1760]. Dnipropetrovsk, 1996. 268 p. (In Russ.)

17 Pakhsar'ian N.T. Problemy poetiki frantsuzskogo romana rokoko [The problems of the poetics of the French rococo novel]. *Problemy stanovleniia i razvitiia zarubezhnogo romana ot Vozrozhdeniia k Prosveshcheniiu* [The problems of the formation and development of the foreign novel from Renaissance to Enlightenment]. Dnipropetrovsk, DGU, 1986, pp. 97–105. (In Russ.)

18 Podoroga V.A. *Metafizika landshafta. Kommunikativnye strategii v filosofskoi kul'ture XIX–XX vv.* [The metaphysics of landscape. Communicative strategies in the philosophical culture of the 19th–20th centuries]. Moscow, Nauka Publ., 1993. 320 p. (In Russ.)

19 Pushkin A.S. O nichtozhestve literatury russkoi [On the insignificance of Russian literature]. *Sobr. soch.: v 10 t.* [Col. of works: in 10 vols.]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura. Publ., 1976, vol. 6: *Kritika i publitsistika*, pp. 360–366. (In Russ.)

20 Razumovskaia M.V. Novyi svet i frantsuzskii roman pervoi poloviny XVIII v.: "estestvennyi chelovek" protiv "starogo poriadka" [The new world and the French novel of the first half of the 18th century: the "natural man" against the "old order"]. Chelovek epokhi Prosveshcheniia [A man of the Enlightenment]. Moscow, Nauka Publ., 1999, pp. 87–97. (In Russ.)

21 Senderovich M., Senderovich C. Penaty: Issledovaniia po russkoi poezii [Penates: studies in Russian poetry]. Michigan, *Russian Language Journal. East Lansing*, 1990. 287 p. (In Russ.)

22 Tiupa V.I. *Analitika khudozhestvennogo (vvedenie v literaturovedcheskii analiz)* [The analytics of the fictional (introduction to the literary analysis)]. Moscow, Labirint: Izd-vo RGGU Publ., 2001. 192 p. (In Russ.)

23 Ulybina E. V. *Obydennoe soznanie: struktura i funktsii* [The everyday consciousness: its structure and functions]. Stavropol', Izd-vo SGU Publ., 1998. 209 p. (In Russ.)

24 Shpet G.G. Skeptik i ego dusha (Etiud po filosofskoi interpretatsii) [A skeptic and his soul (an essay on philosophical interpretation)]. *Philosophia Natalis. Izbrannye psikhologo-pedagogicheskie Trudy* [Philosophia Natalis. Selected psychological-pedagogical works]. Moscow, Rossiiskaia politicheskaia entsiklopediia Publ., 2006, pp. 366–416. (In Russ.)

25 Durrer S. *Le dialogue romanesque, style et structure*. Geneva, Droz Publ., 1994. 271 p.

26 Fort B. *Le Langage de l'ambiguité dans l'oeuvre de Crébillon fils*. Paris, Klincksieck, 1978. 222 p.

27 Juranville F. Préface. *Le Sopha*. Paris, Flammarion, 1995, pp. 5–23.

28 Kibedi-Varga A. Causer, conter: stratégies du dialogue et du roman. *Littérature*, 1994, no 93, pp. 5–14.

29 Salvan G. *Séduction et dialogue dans l'oeuvre de Crébillon*. Paris, Honoré Shampion Editeur Publ., 2002. 378 p.

DOI: 10.22455/2500-4247-2016-1-3-4-162-173
УДК 821.112.2
ББК 83.3 (4 Авс)

МОТИВ ТЕАТРАЛЬНОЙ ИГРЫ В АВСТРИЙСКОЙ ПРОЗЕ XIX В.

© 2016 А. А. Стрельникова

Институт мировой литературы им. А. М. Горького,
Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: *16* октября *2016 г.*

Аннотация: В статье рассматривается развитие мотива театральной игры и театральности в художественной прозе Австрии на протяжении XIX в. Занимая особое место в австрийской культуре, театр становится формой, в которой осмысливаются важнейшие законы бытия и социума, и выступает в литературе Австрии важнейшей частью художественного мира А. Штифтера, Ф. фон Заара, П. Розеггера, М.-Г. Зафира. Мотив театральной игры анализируется в контексте литературного бидермайера, предложившего дидактический, юмористический и иронический взгляд на театральную культуру Вены. Мотивы маски, театральных подмостков, занавеса становятся устойчивыми атрибутами художественной структуры произведений австрийских писателей. Театральная игра принимает характер просветительско-поучительный (в романах Штифтера) или карнавальный (у Зафира), но в любом случае остается позитивной доминантой художественного мира писателей. Однако по-настоящему величественный спектакль, согласно миропредставлению наиболее вдумчивых авторов австрийской литературы, таких как А. Штифтер, развертывается в природе, в ее пейзажах, в смене времен года, в противовес театрализованной и лицемерной жизни столичных салонов. Такая картина мира предстает в романе Штифтера «Бабье лето». Радостное наслаждение игрой во второй половине XIX в. перемещается из литературы в пространство венской оперетты, а игровой модус австрийской прозы сменяется к концу XIX в. тревожными мотивами и осмыслением жизни как трагифарсового театрального представления, выразившимися в новеллах М. Эбнер-Эшенбах и А. Шницлера и ознаменовавшими переход к философско-экзистенциальному пониманию театра в литературе австрийского модернизма.

Ключевые слова: Австрия, литературный бидермайер, театр, игра, Штифтер, Розеггер, Зафир.

Информация об авторе: Алла Алексеевна Стрельникова — кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 Москва, Россия. E-mail: a-strelnikova@mail.ru

THE MOTIF OF THE STAGE PLAY IN THE 19th CENTURY AUSTRIAN FICTION

Alla A. Strelnikova

A. M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Received: October 16, 2016

Abstract: The article discusses the evolution of the stage play motif in the Austrian fiction during the 19th Century. Occupying a special place in the Austrian culture, theater becomes a peculiar form of conceptualizing the most important issues of being and social life. Theater forms important part of the fictional world of such Austrian writers as A. Stifter, F. von Zaar, P. Rosegger, and M. G. Saphir. The essay analyzes the stage play motif in the context of literary Biedermeier and its didactic, humorous, and ironic views of the theatrical culture in Vienna. The motifs of the mask, the stage, and the curtain become permanent attributes in the works by Austrian authors. Theater plays are educational and instructive (as in the novels by Stifter) or carnivalesque (by Saphir), but in any case they remain a positively charged dominant in the fictional world of these authors. However, a truly magnificent performance, according to the most thoughtful Austrian writers such as A. Stifter, among its landscapes and changing seasons, as opposed to the theatrical and hypocritical salon life of the capital. This world view is prevalent, for example, in Stifter's "Indian Summer."

In the second half of the 19th Century, the joyful apprehension of stage play abandons literature for Viennese operetta. At the end of the 19th Century, the playfulness of the Austrian fiction gives way to disturbing motifs and tragic vision. We encounter an understanding of life as at once a tragic and farcical theatrical performance in the novels by M. Ebner-Eschenbach and A. Schnitzler which marked a transition to the philosophical and existential view of the theater, typical for the literature of Austrian modernism.

Keywords: Austria, Biedermeier literature, theater, stage play, Stifter, Rosegger, Saphir.

Information about the author: Alla A. Strelnikova, PhD in Philology, Associate Professor, Senior Researcher, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, Moscow 121069, Russia. E-mail: a-strelnikova@mail.ru

В течение десятилетий, и даже столетий, с середины XVIII в., театр в Вене и многочисленных землях Австрийской империи оставался важнейшей частью жизни самых разных общественных кругов. Был ли это придворный венский Бургтеатр, где звучали мелодии Моцарта, или передвижной театр, например, труппа Й. Страницкого, где актер, облачаясь в зальцбургский крестьянский наряд Гансвурста, попутно сколачивал подмостки и приводил в порядок старую шарманку, была ли это мистерия или фарс, трагедия или арлекинада, театральное зре-

лице становилось событием[1]. Его ждали, к нему готовились, и о нем еще долго вспоминали. Со временем театр стал настоящей страстью австрийцев, о чем свидетельствуют как непосредственные участники театральной жизни, так и многие сторонние наблюдатели. Немецкий писатель Г. Лаубе, который провел значительную часть жизни в Вене и почти два десятилетия возглавлял Бургтеатр, был убежден в том, что австрийская любовь к театру уникальна: «Для сценического искусства Австрия — сказочная страна. Если бы театр не был бы уже изобретен, его обязательно изобрели бы австрийцы» [6, с. 21].

Особое значение театр играет в художественном мышлении и искусстве австрийского бидермайера, одного из наиболее заметных явлений в культуре Австрии XIX в.[2] С бидермайером связано творчество писателей, которые в XX в. стали восприниматься как несомненные классики, выразившие ключевые черты австрийской национальной самобытности, — это А. Штифтер, Ф. фон Заар и др. В произведениях этих авторов сильное живописное начало, выступившее неотъемлемой чертой их художественного стиля, сочетается с эстетикой театральности и идеей театрализации действительности. При этом важно подчеркнуть, что писатели, о которых идет речь, обыгрывали театральные приемы почти исключительно в прозаических произведениях, и почти не создавали произведений драматургических, избегая театральных кругов венской жизни.

Как отмечает автор исследования об австрийском бидермайере Г. А. Лошакова, «отказываясь постепенно от театрального опыта предшествующей классицистической эпохи, писатели бидермейера не разрывали с ней связь в художественной практике». «Театральность», по наблюдению исследователя, «перемещается в сферу изображения природы, в пейзаж, и становится неотъемлемой образной функцией» [2, с. 14].

Устойчивая традиция разворачивать события произведений в пространстве театра, концертного зала, домашнего спектакля, салонных «живых картин», во время музицирования или декламации прочитывается в произведениях австрийских писателей на протяжении всего XIX в. В романах А. Штифтера, новеллах Ф. фон Заара, М. Г. Зафира, М. фон Эбнер-Эшенбах подобное место действия выступает сюжетным антуражем, создавая естественный фон для событий, происходящих в музыкальной и театральной столице Австрии.

---

[1] Истории австрийского театра посвящено много работ, среди них: [6; 11; 12; 14].

[2] Литературный бидермайер стал предметом внимания зарубежных и отечественных исследователей несколько десятилетий назад: [4; 13]. В последние годы немецкий и австрийский бидермаейер рассматривался как самостоятельное явление в ряде отечественных научных работ: [3; 7]. Как правило, проблемы театральности в поэтике бидермайера не становились предметом отдельного исследования.

Театр в этих новеллах и романах редко представляет собой нечто большее, чем неотъемлемую часть жизни венцев, и является реалией, столь же само собой разумеющейся, как деревня, горы и лес в литературе о крестьянах. Однако оттенки подачи театра у авторов различны. Так, Петер Розеггер (1843–1918) в рассказе «Театральный успех» с юмором изображает околотеатральные интриги и страсти, которые разгораются вокруг самой нелепой постановки. В ней задействована любимица публики, которая так хороша, что из-за нее «дерутся на кинжалах из папье-маше, стреляются холостыми зарядами из пистолетов и осушают пустые кубки с ядом» [5, с. 405]. А сама трагедия, написанная напыщенным языком, столь смешна, что публика принимает ее за удачную пародию на героические сюжеты. Настоящая же драма разворачивается в зрительном зале, где в роли невольного актера выступил автор пьесы, на которого направлено все насмешливое внимание, а драматургическое «действие» заключается в развитии реакции публики — от негодования к неистовому смеху. В творчестве Розеггера юмористическая и ироническая оценка театра неизменна, ею вызван и его отказ от драматургического творчества, поскольку, по собственным словам писателя, ему противна погоня за эффектами и внешним успехом.

Сложное отношение к театру у классика австрийской литературы Адальберта Штифтера (1805–1868) — в его художественном мире крайне редко можно обнаружить эпизоды, связанные с театром, при том, что живопись, архитектура, скульптура, поэзия и музыка выступают постоянными темами размышлений автора и его персонажей, становятся важной частью фабулы почти каждого произведения писателя. В размеренном мире Штифтера театр явно представляет собой определенную опасность, воспринимаясь как в высшей степени действенное средство для воспитания личности, но в своих последствиях непредсказуемое. Герой итогового романа Штифтера «Бабье лето» (“Der Nachsommer,” 1857) вспоминает, что в детстве отец не разрешал ему ходить на спектакли, поскольку «от этого у детей непосильно возбуждается воображение, они приписывают себе всякие произвольные чувства и становятся потом жертвами желаний или даже страстей» [9, с. 149–150]. Кроме того, театр воспринимается преимущественно как развлекательное учреждение — для детей в романе запрету подлежат оперы, балет, а также народный театр венских предместий, не укладывающийся в рамки высокого, придворного Бургтеатра.

Герой романа Штифтера сознательно дистанцируется от театральной суеты, когда отправляется в Бургтеатр: он идет один, в своей повседневной одежде и, в отличие от большинства театралов, пешком, а не в экипаже, и не имеет привычки разглядывать зрителей. Но и пье-

са, которую смотрит герой в этом единственном театральном эпизоде «Бабьего лета», выбрана автором не случайно — это шекспировский «Король Лир». Шекспир несопоставим в романе с пониманием театра как чисто эстетического и игрового наслаждения — он способен пробудить в человеке лучшие чувства. На этом спектакле герой романа впервые испытает глубокие переживания. В сдержанном мире Штифтера театральная сцена становится единственно возможным местом, где разыгрываются шекспировские страсти, столь контрастирующие с замкнутой, неспешной и скромной жизнью героев романа. Спектакль производит на молодого героя сильнейшее впечатление и переживается им как абсолютная иллюзия реальности: «...спектакля не было и в помине, передо мной была самая действительная действительность» [9, с. 153]. И если по дороге в театр герой удивлялся тому, что под холодным дождем люди «устремлялись в этот неприветливый вечер куда-то, где будет разыграна какая-то выдуманная история» [9, с. 151], то с первых же минут спектакля он забывает о том, что находится в театре. Шаг за шагом потрясенный зритель проживает пьесу вместе с персонажами драмы вплоть до самой развязки, и в романе таким образом появляется весьма подробный, но при этом взволнованный пересказ сюжета и фабулы «Короля Лира».

Подробнее эту пьесу пересказал, пожалуй, только Л. Н. Толстой полвека спустя в своем эссе «О Шекспире и драме» (1904), но при этом, как известно, дав ей крайне негативную характеристику и подчеркнув противоестественность, искусственность драматургического действия и поступков персонажей. У Штифтера же, напротив, достоинством трагедии и описанного в романе спектакля выступает подлинность чувств, их «нетеатральность», исчезновение границ между зрителем и сценой. Впоследствии, в литературе рубежа XIX–XX вв., в театральных сценах прозаических произведений часто подчеркивается именно их стилизованная условность и обыгрывается мотив переноса театральной реальности за пределы сценического пространства.

Сдержанное и строго разборчивое отношение к театру не помешало Штифтеру прибегнуть к изящному театрализованному ходу в фабуле своего романа. Именно в зрительном зале театра герой впервые видит девушку, с которой так тесно вскоре будет связана его жизнь, но не узнает ее впоследствии. Вводя в роман свою таинственную незнакомку, впервые появившуюся в ложе партера при свете газовых рожков, Штифтер обыгрывает мотив сценического выхода, предвосхищая театральные вариации в литературе рубежа XIX–XX вв.: игры и маски. Вместе с тем эта «игра» настолько скромна, благородна и целомудренна, как и сами персонажи романа, что придает лишь тонкие нюансы повествованию.

Австрийская культура неразрывно связана с театральной темой и в представлении многих немецких авторов, особенно тех, кто жил в южной Германии. Так, Э. Мёрике развернет действие своего рассказа о Моцарте на просторах Австрийской империи и с непременным выходом в театральную реальность. В новелле «Моцарт на пути в Прагу» (1855) звучат грустные ноты, нежно и хрустально раздающиеся на фоне красочных воспоминаний венского композитора о неаполитанском спектакле, увиденном им в ранней юности. Яркая феерия на воде и плоды померанцевого дерева, «золотые шары», источающие в воспоминаниях Моцарта аромат счастливой, праздничной эпохи, подобны иллюзии, оттеняемой предчувствиями скорой смерти композитора. Так волшебное воспоминание о спектакле соприкасается со смертью, превращаясь в таинственные чары. Мотив причудливого синтеза спектакля, сна и смерти станет распространенным в австрийской литературе рубежа веков.

Театральная тема на протяжении всего XIX в. находила воплощение в мотивах маскарада и игры, которые неизменно сопровождали жизненные перипетии персонажей многих австрийских авторов, но трагическая нота, в отличие от литературы конца века, по большей части не была им свойственна. Так, эти мотивы могли придавать повествованию напряженность и таинственность, с тем чтобы, в конце концов, все карнавальные маски были сброшены, и справедливость и порядок восстановлены.

Охотно прибегал в своей прозе к карнавальным сюжетам и приемам Фридрих Хальм (1806–1871). Являясь в течение многих лет интендантом придворных венских театров и успешным драматургом (одна из пьес Хальма, «Гладиатор из Равенны» / “Der Fechter von Ravenna,” 1854 — в русском переводе «Равеннский боец», шла и в московском Малом театре на рубеже веков), он умело использовал сценические элементы для усиления интриги, чаще всего связанной с любовной, наследственной или семейной тайной. Его произведения, проникнутые колоритом венгерской, итальянской или древнеримской жизни, выдержаны в театрализованном стиле, черпающем свет и сумрак своих красок из Ренессанса, готики и романтизма. Венецианский карнавал масок мы можем наблюдать в новелле «Дом на Веронском мосту» (1864), где мелькают маски и полумаски, разгуливают персонажи комедии дель арте. Здесь стареющий муж ведет на карнавале изощренную игру, подстраивая встречу своей жены с молодым человеком в надежде получить наследника. В финале же все интриги разгаданы, карнавал окончен, и любовь торжествует над игрой.

Но еще чаще театральные мотивы, связанные с ситуациями подмены, переодеваний, забавных недоразумений и курьезной путаницы, носили комический и праздничный характер. В середине XIX в.

эти мотивы нередко появлялись в юмористических рассказах и фельетонах. Радостной, изящной и легкомысленной игрой наполнены рассказы Морица Готлиба Зафира (1795–1858), выходца из венгерской провинции, обосновавшегося в Вене после странствий между Будапештом, Прагой и Берлином. Зафир был сведущ в вопросах театральной и салонной жизни, выступая долгое время сотрудником, а потом редактором венской «Театральной газеты». Обыгрывая в своей прозе приемы ренессансных комедий и народного венского театра, он погружает читателя в атмосферу легкого флирта, любовной игры и веселых заблуждений. Чуть не вся Вена становится у Зафира сценической площадкой для беззаботных и беззлобных розыгрышей, в которых угадывается эстетика зарождающейся венской оперетты. В рассказе «Две карнавальные ночи» (1834) происходит путаница карнавальных костюмов, и герои пускаются на поиски двух девушек — «летучих мышей», но находят венских красавиц маскарадного бала, чья красота сопоставима с античной. Никакие недоразумения не могут помешать героям наслаждаться «городом вечного воскресенья» — Веной. Напротив, все неудачи воспринимаются как часть веселого водевиля, в котором игра и случай никогда не позволят скучать: таковы рассказы «После дождя — солнце», «Веснушчатый день», «Двусмысленный зонтик».

К концу XIX в. такие жизнерадостные мотивы постепенно вытесняются, всецело переходя в распоряжение венской оперетты: «Летучая мышь» И. Штрауса, «Грезы вальса» О. Штрауса, «Веселая вдова» Ф. Легара, «Цыган-премьер» И. Кальмана и мн. др. Вторая половина XIX в. прошла под знаком оперетты и других сценических жанров, близких массовой культуре и обладающих особенно яркой зрелищностью и гипнотическим эффектом.

По мнению австрийского исследователя М. Чаки, венские опереточные театры становились средством спасения от разочарований и неудовлетворенности. В них можно было бежать, «скрывшись от повседневных забот в темноте зрительного зала» [8, с. 277]. Огромный успех, расцвет и востребованность оперетты, как и большинства театрально-игровых форм «легких» жанров, были обусловлены ее компенсаторными функциями, поскольку зрителю на эмоциональном уровне сполна возмещалось всё, чего он не находил в повседневной реальности — стабильной, солидной и скучноватой. На сцене не было недостатка ни в «торжестве справедливости», ни в «жути» [8, с. 72, 31], пусть даже и то, и другое было «кукольным». На этот счет исчерпывающе высказался отечественный германист А. И. Жеребин, когда писал об австрийской либеральной буржуазии, обманутой в своих надеждах и ожиданиях. По словам исследователя, она «меняет место в парламенте на кресло в театральном партере

и нейтрализует непоправимую действительность, отождествляя ее с театральным представлением по общему признаку иллюзорности: жизнь, осмысленная как театр, не внушает страха и не требует ответственности» [1, с. 32].

По мнению многих критиков венской действительности конца XIX в., подмена жизни театром и легкомысленной игрой распространялась на все государственные начинания, на позиционирование человеком себя в обществе, взаимоотношения, самосознание и формировала эпоху. Согласно известному выражению австрийского писателя Г. Броха, «веселый Апокалипсис» вихрями вальса закружил над Веной конца века, а внутри этого вихревого столба царил вакуум [10, s. 175], в котором растворились все ценности австрийской культуры, упущенные в маскарадном и легкомысленном спектакле последних десятилетий существования Австро-Венгрии, безвозвратно проигранные — во всех смыслах этого слова — духу времени.

Подозрительное и недоверчивое отношение к театру, выработавшееся, видимо, вследствие развлекательного репертуара венских театров и упрочения оперетты, присуще и некоторым писателям конца XIX столетия.

Еще А. Штифтер, отворачиваясь от венской салонной реальности и насыщенной театральной повседневности столицы, пристально всматривался в богемские и альпийские ландшафты, как делал это со времен учебы в монастыре Кремсмюнстера, рисуя окрестные пейзажи, и затем в течение всей жизни. Именно в природе — ее закатах и рассветах, суровых горных зимах, сменяющихся весенней прозрачностью, летней благодатью и осенней тишиной — видел он подлинный спектакль мира, бесконечный и всегда великий. Природа стала для Штифтера частью мироздания и вечности, воплощением грандиозной мистерии бытия, носящей, в сущности, религиозный характер.

Близким к такому было и миропонимание Р.-М. Рильке, который считал, что к истине художник приближается тогда, когда научается видеть в человеке таинственную силу и великий покой природы, и когда смотрит на пейзаж как на сакральное действо. Таков, например, согласно Рильке, немецкий живописец Рунге, выходящий из дома затемно, чтобы «видеть каждую сцену могучего спектакля» восхода солнца.

В австрийской литературе рубежа веков происходит сдвиг в игровой эстетике, подчиняющейся мировосприятию fin de siècle, когда мотивы декораций, маскарада, заблуждений, оставаясь непременными и важнейшими составляющими произведения, выступают как воплощение неразрешимой сложности бытия, превращая человека в игрушку судьбы и случая. «Комедия ошибок» оборачивается страшной фатальной трагедией, а игра оканчивается смертью.

В новелле Марии фон Эбнер-Эшенбах (1830–1916) «Сжечь, не распечатывая» (1901) целая вереница недоразумений и совпадений сплетается вокруг героев, приводя их к дуэли с непоправимым финалом: гибель одного столь же трагична, как и безнадежное отчаяние другого, слишком поздно узнавшего, какую «шутку» сыграл с ним случай вместе с его собственной эгоистичной подозрительностью. В глазах героя, только что похоронившего жену, его друг выглядит актером, умело скрывающим свою давнюю связь с ней. Главным аргументом в глазах ревнивца становится пачка писем, найденная в письменном столе жены. На пачке указано «сжечь, не распечатывая» и после выполнения воли покойной письма становятся мучительным наваждением для героя, лишь в финале, уже после дуэли, узнающего, что они не имели к его жене ни малейшего отношения. Социально-психологический спектакль разыгрывается также и в другом масштабе — на похоронах жены, которые были проведены со всей пышностью, полагающейся ей по происхождению и статусу мужа, когда скромную женщину «нарядили в последний путь, словно на бал». Присутствующие же выражают вдовцу «искреннее» сочувствие, прекрасно зная, что он давно охладел к жене и тяготился ею болезнью, а вечер ее смерти провел на балу в венской артистической среде. Направляясь к фамильному склепу, участники похоронной процессии, чтобы скоротать время в поезде, садятся за игру в покер.

В то же время с опустошением жизни все большее место в ней занимают различные «игры», организованные по строгим и традиционным правилам, подобные неким ритуалам, которые создают видимость устойчивости общественного порядка, даже если сами они обществом по привычке и по видимости порицаются — это карточная игра, дуэль, скачки, охота, адюльтер. К ним, соответственно, прилагаются костюмы, маски и прочие «бутафорские» атрибуты: офицерский мундир, прощальное письмо накануне дуэли, букеты и шоколад, экипаж для тайных встреч или съёмная комната для свиданий с неизменными пианино и цветами и т. д.

Но и эти привычные атрибуты теряют устойчивость, обнаруживая свою декоративность, за которой скрывается страшная пустота. Так, Артур Шницлер (1862–1931) наделяет предметы, относящиеся к любви или флирту, поистине смертельной силой, и они становятся единственной реалией, отделяющей любовь и игру от смерти. Букетик гвоздик и фиалок, который получает почтой герой новеллы «Цветы» (1894), послан ему бывшей возлюбленной незадолго до ее смерти. Герой не может избавиться от ощущения, что это обращение к нему из потустороннего мира, и всё в этом скромном букете напоминает ему о смерти: узкая коробка, в которой прибыли цветы, про-

изводит впечатление гроба, а увядающие и осыпающиеся, они, эти «мертвые цветы», подобны кладбищенским.

В новелле «Мертвые молчат» (1897), наскочив в темноте на незамеченную преграду, фиакр — это неизменное место свидания всех венских влюбленных, имеющих основания скрывать свою связь, становится причиной гибели молодого человека, только что обнимавшего свою подругу. В новелле «Прощание» (1896) молодой человек в нетерпении ждет свою замужнюю возлюбленную на свидание и расхаживает перед ее окнами, еще не зная, что она — совсем рядом — лежит при смерти.

Смерть вхожа в любые «игры» шницлеровского общества: она неизменно разыгрывается и выпадает, словно заколдованная карта, во всех случаях — ею оканчивается дуэль, охота, картежная игра, легкий флирт. Игра смерти проникает в мир любви и адюльтера. В новеллах Шницлера заявляет о себе уже совершенно иная трактовка театральной игры, которую привнесла в австрийскую литературу группа «Молодая Вена», куда входил и А. Шницлер. Настроение тревоги и недоверия к основам бытия, казавшимся еще недавно столь прочными, побудили в эпоху «конца века» к пересмотру образа театра и появлению нового звучания мотива театральной игры в литературе Австрии XX в. Времена гармоничного, несколько простодушного и «сказочного» австрийского театра, каким знала его Европа в XIX в. и каким не без гордости видели его сами австрийцы, уходят в прошлое. Но именно А. Штифтер, а также М.-Г. Зафир, Ф. фон Заар сделали театр непременной составляющей своих произведений, осмысливая театр как образ, выражающий австрийское стремление к игре и театрализации жизни.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 *Жеребин А. И.* На рубеже веков // История австрийской литературы XX века / отв. ред. В. Д. Седельник. М.: ИМЛИ РАН, 2009. Т. 1. С. 22–51.

2 *Лошакова Г. А.* Художественная проза бидермейера в Австрии: жанры и поэтика: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Н. Новгород, 2014. 46 с.

3 *Лошакова Г. А.* Художественная проза бидермейера в Австрии: жанры и поэтика: дис. ... д-ра филол. наук. Н. Новгород, 2014. 427 с.

4 *Михайлов А. В.* Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века // Михайлов А. В. Языки культуры М.: Языки русской культуры, 1997. С. 43–111.

5 *Розеггер П.* Театральный успех // Австрийская новелла XIX века / сост., вступ. статья и комментарии Т. Путинцевой / пер. с нем. М.: Гос. издат. худож. лит., 1959. С. 402–412.

6 *Слободкин Г.* Венская народная комедия XIX в. М.: Искусство, 1985. 224 с.

7 *Стрельникова А. А.* Литература эпохи бидермейера и Реставрации: Й. Эйхендорф, Э. Мёрике, А. фон Платен // История немецкой литературы. Новое и Новейшее время / отв. ред. Е. Дмитриев. М.: РГГУ, 2014. С. 493–509.

8 *Чаки М.* Идеология оперетты и венский модерн. Культурно-исторический очерк. СПб.: Изд-во имени Н. И. Новикова, 2001. 348 р.

9 *Штифтер А.* Бабье лето / пер. с нем. С. Апта. М.: Прогресс-Традиция, 1999. 616 с.

10 *Broch H.* Hofmannsthal und seine Zeit // *Broch H.* Kommentierte Werkausgabe / hrsg. von P. M. Lützeler. Fr/M, 1986. Bd. 9/1. Schriften zur Literatur 1. S. 111–284.

11 *Hadamowsky F.* Wien-Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Wektkrieg. Wien: Jugent & Volk, 1988. 825 p.

12 *Schmidt L.* Das alte Volksschauspiel des Burgenlandes. Herausgegeben von der Österreichischen Akademie der Wissenschafte, 1980. 358 p.

13 *Sengle F.* Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Rastauration und Revolution 1815–1848. In 3 Bdn. Stuttgart: Metzler, 1980. 1162 p.

14 *Sturm A.* Theatergeschichte Oberösterreichs im 16. und 17. Jahrhundert. Wien: H. Böhlau, 1964. 199 p.

REFERENCES

1 Zherebin A. I. Na rubezhe vekov [At the turn of the century]. *Istoriia avstriiskoi literatury XX veka* [The history of Austrian literature of the 20th Century], ed. V. D. Sedel'nik, Moscow, IMLI RAN Publ., 2009, vol. 1, pp. 22–51. (In Russ.)

2 Loshakova G. A. *Khudozhestvennaia proza bidermeiera v Avstrii: zhanry i poetika: avtoref. na soisk. uch. step. d.f.n.* [The artistic prose of the Biedermeier in Austria: genres and poetics: The abstract of the thesis for the degree of Doctor of Philology]. Novgorod, 2014. 46 p. (In Russ.)

3 Loshakova G. A. *Khudozhestvennaia proza bidermeiera v Avstrii: zhanry i poetika: Diss. na soisk. uch. step. d.f.n.* [The artistic prose of the Biedermeier in Austria: genres and poetics: The thesis for the degree of Doctor of Philology]. N. Novgorod, 2014. 427 p. (In Russ.)

4 Mikhailov A.V. *Problemy analiza perekhoda k realizmu v literature XIX veka* [The problems of the analysis of transition to realism in the 19th Century literature]. Mikhailov A. V. *Iazyki kul'tury* [Languages culture], Moscow, Iazyki russkoi kul'tury Publ., 1997, pp. 43–111. (In Russ.)

5 Rozegger P. Teatral'nyi uspekh [Theatrical success]. *Avstriiskaia novella XIX veka* [The Austrian novel of the 19th Century], sost., vstupit. stat'ia i kommentarii T. Putintsevoi. Moscow, Gos. izdat. khudozhestvennoi literatury Publ., 1959, pp. 402–412. (In Russ.)

6 Slobodkin G. *Venskaia narodnaia komediia XIX v.* [Viennese folk comedy of the 19th century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1985. 224 p. (In Russ.)

7 Strel'nikova A. A. Literatura epokhi bidermeiera i Restavratsii: I. Eikhendorf, E. Merike, A. fon Platen [The literature of Biedermeier and Restoration: J. Eichendorff, E. Mörike, and A. von Platen]. *Istoriia nemetskoi literatury. Novoe i Noveishee vremia* [The history of German literature. Modern and contemporary times], ed. E. Dmitrieva. Moscow, RGGU Publ., 2014, pp. 493–509. (In Russ.)

8 Chaki M. *Ideologiia operetty i venskii modern. Kul'turno-istoricheskii ocherk.* [The ideology of operettas and Viennese Art Nouveau. A cultural and historical essay]. St. Petersburg, Izd-vo imeni N. I. Novikova Publ., 2001. 348 p.

9 Shtifter A. *Bab’e leto* [The Indian summer], per. s nem. S. Apta. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 1999. 616 p.

10 Broch H. *Hofmannsthal und seine Zeit* // Broch H. Kommentierte Werkausgabe. hrsg. von P. M. Lützeler. Fr/M, 1986. Bd. 9/1. Schriften zur Literatur 1. S. 111–284.

11 Hadamowsky F. *Wien-Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Wektkrieg.* Wien, Jugent & Volk, 1988. 825 p.

12 Schmidt L. *Das alte Volksschauspiel des Burgenlandes.* Wien, Herausgegeben von der Österreichischen Akademie der Wissenschafte, 1980. 358 p.

13 Sengle F. *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Rastauration und Revolution 1815–1848.* In 3 Bdn. Stuttgart, Metzler, 1980. 1162 p.

14 Sturm A. *Theatergeschichte Oberösterreichs im 16. und 17. Jahrhundert.* Wien, H. Böhlau, 1964. 199 p.

DOI: 10.22455/2500-4247-2016-1-3-4-174-183
УДК 821.111
ББК 83.3(0)9

PORTRAIT DE L'ARTISTE EN SINOLOGUE CAMILO PESSANHA (1867–1926) ET LA CHINE

Gérard M. M. Siary

Université Paul Valéry Route de Mende 34199 Montpellier Cedex 5
France

Received : 15 June 2016

ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА КАК СИНОЛОГА: КАМИЛО ПЕСАНЬЯ (1867–1926) И КИТАЙ

© 2016 г. Жерар М. М. Сиари

Университет «Поль Валери», Монпелье, Франция

Дата поступления статьи: 15 июля 2016 г.

Аннотация: В данной статье рассматривается специфика образа Китая в творчестве португальского поэта-символиста К. Песаньи; пристальное внимание сосредоточено не столько на месте Песаньи в истории португальской литературы, сколько на компаративистском аспекте, а именно на изучении представления Восточной Азии в культуре Запада, а также на связанном с ним европейском ориентализме. Образ Китая в творчестве Песаньи амбивалентен и во многом сформирован теми «мифами», которые сложились в конце XIX–XX вв. под пером писателей, публицистов и ученых-ориенталистов эпохи декаданса, чья проницательность преодолела многолетнюю закрытость китайской культуры. Песанья не любит и даже презирает Китай, однако очарован энергией этой страны, ее культуры и жителей; особое внимание Песанья уделяет Макао, который оказывается символом португальской империи. При помощи образа Макао Песанья рассуждает о прошлом, настоящем и будущем Португалии, которая может возродиться и обрести свою былую силу.

Ключевые слова: Песанья, Китай, Португалия, Макао, синофобия, декаданс.

Информация об авторе: Жерар М. М. Сиари — доктор сравнительной литературы, профессор; Университет «Поль Валери», Монпелье, Франция, 34199 Montpellier Cedex 5 France. E-mail: gerardsiary@gmail.com

Abstract: This essay analyzes the image of China in the work of the Portuguese poet C. Pessanha. Not only it focuses on Pessanha's place in the history of Portuguese literature but also analyzes such comparativist aspect as the image of East Asia in the Western culture and European orientalism. The image of China in Pessanha's work is ambivalent and was developed under the influence of the "myths" invented by

the turn-of-the-century decadent writers, essayists, and orientalists whose insights peeped into the hitherto impenetrable and closed Chinese culture. Pessanha does not like and even despises China but is fascinated by the vital energy of this country and its people. He pays special attention to Macau that becomes for him the symbol of Portuguese Empire. Through the image of Macau, he talks about the past, the present, and the future of Portugal, a country that he believed could be reborn if regained its energy.

Keywords: Pessanha, China, Portugal, Macao, sinophobia, decadence.

Information about the author: Gérard M. M. Siary, PhD in comparative literature, tenured professor; Université Paul Valéry, Route de Mende 34199 Montpellier Cedex 5 France. E-mail: gerardsiary@gmail.com

Le propos qui suit relève moins des études portugaises que de la littérature générale et comparée. En effet, pour avoir travaillé sur les voyageurs européens au Japon, je m'intéresse aux représentations de l'Asie orientale en Europe et à l'histoire de l'orientalisme. D'où l'idée de mettre en perspective l'Orient chinois de Camilo Pessanha (plus loin, CP) par rapport à ce qu'en disent les écrivains, les publicistes et surtout les orientalistes à la fin du XIX^{e}, au début du XX^{e} siècle et puis au-delà, car la sensibilité dite fin-de-siècle ne s'arrête pas à la clôture séculaire.

1. Situation chinoise de Camilo Pessanha

Mais, est-il encore possible d'apporter quoi que ce soit à tous ces travaux qui ont contribué à éclairer le tropisme chinois de CP? Un premier état des lieux de l'Orient chinois de CP amène à distinguer trois aspects, qui ne s'excluent pas: le dandysme, l'exotisme, l'orientalisme. Le dandysme tient à que ses biographes ont forgé à CP un "effet de destin" [3]. Du juge qu'il était, ils ont fait un poète décadent, coupé du monde, exilé de son propre chef, et ce portrait colle à la peau de CP [8]. Mais CP se range dans la lignée des poètes exotiques au même titre que son compatriote et contemporain Wenceslau de Moraes (1854–1929). A l'exotisme chinois, il recourt dans *Clepsydra* (1920), surtout dans "Ao longe os barcos de flores" [19, p. 109]. Là, il joue de la métaphore érotique chinoise de la flûte en lien avec le *topos* exotique de ces embarcations trop connues de plaisir. D'ailleurs, ce poème est marqué par "O batel das flores" issu du *Cancioneiro chinês* (1890) d'António Feijó (1859–1917), lui-même inspiré par "Le bateau des fleurs" du *Livre de jade* (1867) de Judith Gautier (1845–1917) [23, 5.3.2.]. Pour autant, CP ne privilégie pas l'exotisme: "a poesia de Pessanha só explicita exotismo precisamente antes da deslocaçaõ para o Oriente" [17, p. 134]. Dans "A gruta de Camões," il affirme que les prosateurs chantent les espaces exotiques, et les poètes, eux, juste leur patrie absente [20, p. 122]. Du reste, le lexique de son œuvre poétique ne compte que deux fois l'adjectif *chinese* [20, p. 227]. Quant à l'orienta-

lisme, le débat oppose les tenants d'un CP sinologue avéré, d'un esthète et collectionneur averti, à ceux qui voient en lui un simple amateur [22]. En fait, si l'examen de sa traduction d'élégies chinoises atteste bien sa compétence de traducteur, on ne saurait préjuger de sa connaissance approfondie du chinois [12].

Rien, en somme, qui éclaire sur l'image que CP se faisait de la Chine en dehors de la poésie et de l'exotisme et sur sa contribution à la sinologie à une époque où un Occidental peut défricher un champ relativement neuf de connaissance. Aussi, je me propose ici d'examiner un texte sinologique de CP: *China. Estudos e Traduções*, pour rendre compte de la tension apparente dans ce discours entre son amour de l'esthétique chinoise et son dégoût de la société chinoise moderne, et le faire au regard de sa vision du monde de poète exilé en Orient en une fin-de-siècle qui touche à la fois le Portugal et la Chine [16].

Une fois précisé *le statut social de CP dans l'Asie orientale de l'époque*, il convient d'étudier "Estética Chinesa (Confêrencia)" (1910), "Literatura chinesa (Confêrencia)" (1915) et *Elegias Chinesas* (1914) pour leur *approche sinophile*, puis "Introdução a Um Estudo sobre a Civilização Chinesa" (1912), qui offre un tableau moral de la société chinoise et illustre cette fois une *approche sinophobe*, avant que de terminer sur "A Gruta de Camões" (1924), *le mythe personnel de Macao*, qui dresse le portrait du poète en chantre d'*un panlusitanisme larvé* et montre que son Orient chinois n'est peut-être en définitive que son autoportrait de poète.

2. Pessanha, un barbare esthète en Asie

L'Orient n'est qu'un fantasme uchronique enfin cristallisé sur un espace concret [5]. Néanmoins, dans la réalité, il offre une carrière au sens professionnel du terme [24]. Qui ne trouve pas chez lui de débouché économique va s'y caser, s'y épanouir parfois, s'y déclasser souvent. Ce sont des expatriés volontaires, des migrants qui tentent de se maintenir dans un pays où ils gagnent mieux. Telle est la situation de l'écrivain anglo-irlandais Lafcadio Hearn (1850–1904), direct contemporain de CP, qui débarque au Japon en 1894, y réside jusqu'en 1904, date de son décès, survit en enseignant la langue et la littérature anglaise à coup de contrats à durée indéterminée, fait la pige dans les journaux anglais locaux, se fait naturaliser japonais, se passionne pour le pays d'accueil et en brosse une utopie spencérienne.

L'Orient de Pessanha, c'est l'Extrême-Orient. Ce terme, qui remplace alors depuis un demi-siècle au moins celle d'Indes orientales, désigne une région sise au-delà du Gange et caractérisée par des mœurs différentes de l'Orient classique. Un ensemble territorial aux limites fluctuantes, mais

dont la Chine est l'objectif majeur pour les empires européens. Macao, la plus ancienne possession portugaise depuis 1557, décline face à la possession anglaise Hongkong. Situation géopolitique inégale qui reflète celle du Portugal vis-à-vis de l'Angleterre.

Le profil social de CP ne jure pas dans la population des expatriés. Dans la partie européenne de Macao, distincte de la ville chinoise, on vend son savoir, on passe du temps avec les compatriotes, on tâche de trouver quelque intérêt au lieu où l'on se trouve. A partir du moment où il débarque à Macao le 10 avril 1894 où il sera professeur, puis secrétaire de lycée et enfin juge, CP ne va cesser de manifester, malgré maux professionnels et déboires de santé, une pensée désirante à l'endroit de la société locale : opium, femmes, objets d'art, etc. Cette curiosité, à l'origine de l'orientalisme, n'est pas toujours le fait de savants, mais de négociants, de militaires, de diplomates. Le lettré Pessanha, ainsi que d'autres amateurs, cultive l'intérêt pour la culture et la civilisation locales, qu'il intègre à sa propre substance.

Là où, dans *Madame Chrysanthème* (1887), Pierre Loti (1850–1923) cesse d'apprendre le japonais dès qu'il sent que sonépouse d'escale, Kikusan, a l'air de penser et s'en inquiète, CP se met au chinois, lui, sans doute plus que Paul Claudel (1868–1955) mais bien moins que Victor Segalen (1878–1919) ou Ezra Pound (1885–1972). Tout comme Hearn profite des lumières du japonologue B. H. Chamberlain (1850–1935), le poète portugais se fait initier par un compatriote érudit, le sinologue José Vicente Jorge (1872–1900) [25], se frotte de chinois classique et publie des *Elegías chinesas* en traduction. Le chinois parlé, celui qu'il cite, qui ressemble dans la graphie qu'il en donne au vietnamien, n'est pas du pékinois, mais sûrement du cantonais ou même du dialecte de Macao.

CP s'adapte à Macao, mais n'en pâtit pas moins du sentiment d'exil. Relégué à l'Orient de l'Orient, notre poète souffre de cette situation forcée. Il le laisse entendre en incitant les jeunes gens à se mettre au chinois pour tromper le temps et l'ennui et se rendre utiles dans le séjour contraint de Macao: "Concluiu por un apelho dirigido a tantos portugueses moços que os acasos da fortuna ou o deer profissional condenam a passarem nesta remotíssima e exígua possessão portuguesa — verdadeira prisão com homenagem — alguns anos de mesquinha vida intellectual, para que dediquem ao estudo da língua chinesa e da civilização chinesa, nos seus multíplices aspectos, as horas que dos seus serviços obrigatórios lhes restarem livres, — pois que, além do alto serviço que com esse estudo prestarão à pátria portuguesa, auferirão do seu próprio esforço inefável deleite espiritual" [21, p. 61].

Parole de vil fonctionnaire qui sert son pays, mais reconnaissance douce-amère du plaisir intellectuel offert par l'étude de la Chine. Le résident forcé trouve le dérivatif qu'il peut. Le roman *Les civilisés* (1900) de

Claude Farrère (1876–1957), émule de Loti, décrit les mœurs relâchées de résidents français qui, en dehors de leurs tâches officielles, s'adonnent aux plaisirs locaux, opium, mignons, hétaïres, et renoncent à œuvrer pour leur pays, la France. Le propos de CP vise à canaliser l'énergie de ses compatriotes les plus jeunes et à lutter contre la démoralisation du séjour.

Nonobstant son intérêt pour certains aspects de la Chine, CP a une attitude nettement européocentrique. Dans ses textes sur la Chine — rares au regard de ceux de Claudel sur l'empire du Milieu, ou de Hearn et de Moraes pour le Japon, — l'idéologie de la race domine. Pour CP, l'infériorité de la race des fils de Han, comparée à la race indo-européenne, se manifeste dans sa culture. De même, L. Hearn croit à la race et prône la victoire de la race jaune contre l'occidentale, assimilée à la vile civilisation industrielle de l'Amérique. Comme tout un chacun, CP reconduit l'inégalité entre Orient et Occident, voire agite le spectre du péril jaune. Mais son préjugé de race n'est pas absolu, car il ne cache pas sa ferveur pour l'esthétique chinoise.

3. Pessanha sinophile

Ce cadre socio-historique une fois tracé, la personnalité de résident ordinaire de CP établie, quelle image notre poète tisse-t-il de la Chine? Une image surtout sinophobe qui, en cela, correspond au classique stéréotype à bascule, *migrating stereotype*: quand on loue le Japon, on dénigre la Chine, et inversement. Depuis sa victoire sur le Japon, en raison aussi de la vogue du japonisme en Europe, le Japon a le vent en poupe, mais la Chine passe pour "l'homme malade de l'Extrême-Orient," expression appliquée auparavant à la Turquie. Même si CP exploite harmonieusement le référent chinois dans sa poésie, dans sa prose il reste hostile à la Chine, ainsi que maint voyageur et résident en ce pays [2]. On est loin de l'enthousiasme, rare encore, du diplomate Claudel, du médecin Segalen, de l'ingénieur agricole Eugène Simon (1829–1896) ou de l'inspecteur général de l'Instruction publique Émile Hovelaque (1865–1936). Mais les conférences, fort didactiques, de CP sur l'esthétique et la littérature chinoise font valoir avec des réserves les mérites de la Chine.

Dans "Estética Chinesa," CP s'interroge sur l'existence d'un art extrême-oriental, qui manifesterait l'activité supérieure psychique de la race jaune. Les études d'histoire de l'art chinois n'ont pas progressé comme celles de l'art japonais, avec notamment les travaux d'Ernest Fenollosa (1853-1908), qui en a fait connaître les périodes et les sommets sublimes. Mais Laurence Binyon (1869–1943) vient de publier un livre à succès, *Painting in the Far East; an Introduction to the History of Pictorial Art in Asia, Especially China and Japan* (1908), qui présente les six canons de la

peinture chinoise [1]. Sans doute, les études d'histoire de l'art, à l'orée du XX^e siècle, attestent une meilleure appréciation de l'art de l'Asie orientale, mais la Chine et le ne Japon sont censés produire que des arts industriels, et la controverse sur l'esthétique orientale reste vive [11].

CP ne semble pas au courant des études modernes, qui font d'ailleurs l'objet de débats à visée identitaire autant qu'esthétique en Occident. Il reste tributaire d'une conception européenne avouée de l'art, c'est-à-dire spirituelle, et de concepts comme la beauté tragique, le pathétique ou le nu artistique, qui limitent ainsi son approche esthétique. Aussi, la Chine, faute de s'ouvrir aux influences extérieures, stagne selon lui dans un art décoratif, pittoresque, de bimbeloterie en somme, et ce même dans son art religieux. En arrivant en Chine, l'art gréco-bouddhique, tant soit peu d'origine indo-européenne, a dégénéré malgré la sérénité transcendante et alliciante de ses statues sacrées. CP est plus sensible à la peinture des personnes et des visages, au souci d'anatomie humaine ou animale du peintre, qu'à celle des paysages. Aussi insiste-t-il sur l'absence de nu, qui peut s'expliquer, d'après la sinologie actuelle, par le fait que l'impossibilité du nu en Chine tiendrait à l'épargne du souci de l'être et de la création au profit du devenir et du processus, d'où la priorité conférée à la peinture de paysage, celle dont CP ne pipe mot, et l'évitement du visage et du corps. Un juriste français, Georges Hilaire Bousquet (1845–1937) reproche justement à cet art de ne pas rechercher le beau qui est le vrai (et sans doute le bien): "Non, ce n'est pas à l'extrême Orient de nous fournir des modèles <...> L'idéal ne s'est jamais pour lui dégagé de la chimère; il prend pour imaginaire ce qui est pour nous la vérité par essence, le beau absolu. Réaliste et prosaïque ou bien fantastique et monstrueux, il ne procède d'aucune conception supérieure et n'en saurait provoquer. Il atteint quelquefois le caractère, rarement le style, jamais le beau" [4, p. 197]. En dehors du jugement convenu de CP sur l'art chinois, son goût de collectionneur mérite une étude d'histoire de l'art. Qu'il suffise de dire que là où le conférencier critique l'ignorance chinoise de l'anatomie humaine et animale et l'absence de personnages au profit de types, sa collection recèle en revanche un nombre non négligeable de peintures animalières et paysagères à partir du XIV^e siècle. Même si la raison raciale de l'Européen ne l'emporte pas sur le goût du collectionneur, la réduction de l'art chinois au bibelot entraîne, dans le discours d'époque, la négation de la société, voire de son progrès. En 1889, Rudyard Kipling (1865–1936) suggère ainsi au Japon, qui vient de se doter d'une Constitution, de garder sa médaille d'or en art, *i.e.* de ne pas intervenir dans l'Histoire [13].

Dans "Literatura Chinesa," dans le droit fil des connaissances du moment, le conférencier, qui résume d'autre part la littérature aux œuvres de Confucius, exalte les possibilités d'évocation de la langue chinoise. Comme maint linguiste d'alors, il affirme la capacité réduite des idéogrammes à fa-

voriser la création de néologismes ou de mots composés et l'enrichissement de la langue parlée — ce que dément à l'époque la création du lexique japonais moderne. Toutefois, CP souligne la haute valeur oratoire et poétique du chinois grâce aux tons et à la calligraphie qui réalise la beauté plastique. Dans son propos sur la littérature locale, il ajoute, en néophyte, qu'on ne comprend le chinois qu'en le voyant, mais exalte surtout la naturalité idéographique, le pouvoir plastique d'évocation visuelle, la valeur esthétique intrinsèque des caractères et l'eurythmie de la phrase écrite.

CP n'est ni le premier ni le dernier à encenser l'idéogramme et à lui prêter une existence quasi magique. Pareille idée, *mutatis mutandis*, se retrouve chez le Claudel qui, dans *Connaissance de l'Est* (1900), oppose de façon solennelle la Lettre Romaine au Caractère Chinois, la ligne verticale à la ligne horizontale, l'analytique au chiffre de la lettre au chiffre du caractère, et en tire des conclusions sur le statut de la chose: "La lettre d'un impérieux jambage affirme que la chose est telle ; le caractère *est* la chose tout entière qu'il signifie. <...> On peut donc voir dans le Caractère chinois un être schématique, une personne scripturale, ayant, comme un être qui vit, sa nature et ses modalités, son action propre et sa vertu intime, sa structure et sa physionomie" [7, p. 52–53].

A contrario, dans *La pensée chinoise* (1934), Marcel Granet (1884–1940), grand sociologue de la Chine, affirme que le mot n'est qu'un emblème vocal dans la langue chinoise, phonétiquement invariable et représenté dans les idéogrammes par une graphie purement emblématique, de sorte que la langue n'offre que peu de commodité pour l'expression abstraites des idées, et que ces mots-graphies valent en tant que forces agissantes et réelles. Autant d'erreurs qui, comme l'a montré le sinologue Léon Vandermeersch (n. 1928), préfacier de l'étude de Granet, participent à l'époque de la représentation linguistique du chinois [10, p. VIII–IX].

Mais Pessanha passe outre ce préjugé courant des linguistes. Peut-être en quête d'une langue plus concise et plus suggestive, CP traduit du chinois, de la poésie en l'occurrence [18]. Il opte pour le poème court, qui exige moins de savoir le chinois que d'avoir une compétence poétique. Reste que CP accompagne sa traduction de huit poèmes chinois, par lui qualifiées d'élégies en raison de leur caractère mélancolique, d'un appareil critique impressionnant, expressément appuyé sur les travaux du sinologue Herbert Giles (1845–1935) [9]. Traducteur en herbe, CP respecte à peu près son principe de coller à l'original: il ne renonce pas à rendre le parallélisme, figure classique de la rhétorique chinoise; il ne fait pas plus dans l'exotisme débridé qu'il n'abuse de la paraphrase à la façon d'un G. Soulié de Morant (1878–1955), mais il lui arrive de broder, de préciser ce qui reste vague, notamment les toponymes, et ce par refus déclaré de l'allusif, ainsi que d'omettre les onomatopées, voire certains mots, et pour finir de ramener le poème chinois à l'exil, à la solitude, à la nostalgie.

4. Camilo Pessanha, sinophobe

S'il admire l'esthétique chinoise, CP n'apprécie pas la société chinoise de son temps. Dans "Introdução a Um Estudo sobre a Civilização Chinesa," il procure une préface verbeuse et ampoulée à peine moins importante que l'étude du docteur Palha, et il y est somme toute plus question de la vision qu'a CP de la société chinoise vue de Macao et surtout de Canton que de celle de l'auteur de cet *Esboço Crítico da Civilização Chinesa* (1912). Il appert que CP ne supporte pas les défauts moraux des chinois, associés pour lui à l'empire des rites et des obligations sociales, implicitement le confucianisme, mais aussi à la corruption et au *squeeze*, auquel nul n'échappe, voleur, mandarin ou impératrice. Sinophobie d'époque. En raison de sa position de juge, CP s'attarde complaisamment, dans une belle hypotypose, sur la cruauté des exécutions publiques [26]. En cela, il rejoint la fascination d'autres Occidentaux pour les supplices de la Chine, tel Octave Mirbeau (1848–1917) dans *Le jardin des supplices* (1899). Ce que perçoit CP, c'est la vitalité indestructible de la race chinoise au fil du temps, sa capacité émotionnelle inentamée envers et contre les malheurs de l'histoire. Si CP ne se soucie pas du péril jaune qu'il fait remonter à Mikhaïl Bakounine (1814–1876) et non pas à l'empereur d'Allemagne, Guillaume II, pourtant promoteur de la *gelbe Gefahr*, il craint pourtant que la race chinoise, si vivace, ne s'éveille et n'envahisse l'Europe comme les Huns jadis, et de reconduire la menace endémique du péril jaune. Sinophobie d'époque, manifeste dans la préface de CP à l'étude du docteur Morais Palha [21, p. 19–49].

5. Pessanha panlusiste

Pourtant, cette insistance sur le spectacle macabre de la réalité chinoise reste empreinte de la fascination pour la vie qui déborde de cette société pourtant en plein déclin. La lecture d'un texte tardif, "A Gruta de Camões," suggère que CP a besoin de cette société en décomposition pour féconder sa poésie et optimiser sa vision du monde.

Macao apparaît comme l'espace idéal où chanter la patrie absente, et, à plus forte raison, la fameuse grotte de Camoëns, qui rappelle l'exil du plus fameux poète portugais (avant Pessoa), chantre incontesté de l'empire ultramarin du Portugal, et que l'ami de CP, Moraes, célèbre aussi depuis le Japon (1894) [15].

Si CP évoque à son tour le jardin de Macao, avec le *topos* du jardin décadent, c'est que ce jardin symbolise à lui seul le siège du caractère émotionnel encore vivace du poète portugais, et que Macao est en synchronie avec le Portugal, parfois même jusqu'aux lieux près, notamment le "pas-

seio da Solidão," qui évoque la colline de Beira Alta de l'adolescence du poète. Macao, Portugal de poche propice à l'exercice de l'imagination du Portugais, est érigé en sanctuaire pan-lusitain, consacré au poète national du pays: Luís Vaz de Camões (1525–1580), auteur de l'épopée des *Lusiades* (1572).

Ce terme, *pan-lusitano*, point fortuit du tout, mérite commentaire. Macao est l'envers de la Chine cruelle, immorale, nauséabonde. Le lieu où l'émotion portugaise, encore intacte, peut s'envoler au contact du milieu décadent où elle déambule. Quelque chose comme le fameux poème "Une charogne" dans *Les Fleurs du mal* (1857) de Charles Baudelaire (1821–1967). Sans nul doute, CP projette sur la Chine son refus de la décadence et par suite de celle du Portugal. Inversement, il introjecte l'indestructible vitalité de la race chinoise et de sa langue suggestive et eurythmique en l'associant, voire en l'assimilant de façon implicite à la vivacité émotionnelle du Portugais sinon du poète portugais et à la possibilité de survie dans un monde qui s'effiloche.

Le lieu de Macao est appréhendé dans un rapport dialectique et créatif avec la Chine d'alentour. Mais qu'est cet espace de Macao où l'imagination créatrice du poète se nourrit autant de la décadence que de la vitalité chinoises? Qu'est-ce, sinon le portrait moral et poétique de l'artiste, l'expression de son mythe personnel, tacitement adapté à la réactualisation de la grandeur du poète portugais Camoëns et du Portugal même? En somme, une image poétique portugaise de la Chine en tant que Macao est l'ultime sanctuaire de la grandeur du Portugal et quelque part de son renouveau, de sa capacité éternelle de rebondissement, au même titre que la Chine n'en finit pas de survivre et de s'affirmer...

Dès lors, il n'y a pas de clivage entre la sinophobie et la sinophilie de CP. Il y a même continuité entre la prose et sa poésie, et la Chine est bien, comme il le dit "appareillée à ses rimes." L'utopie poétique du Portugal à venir? Tandis que, Moraes se forge une utopie du Japon, plus sensible de son côté au naturisme nippon [14], CP se retrouve à forger un lieu lointain que s'approprie son esprit national, moins en mal d'imagination et d'émotion qu'en quête d'un espace symbolique à réinvestir pour la plus grande gloire du Portugal. En ce sens, ainsi que la chose a pu être établie pour l'histoire du roman français pour la période de 1890 à 1914 [6], et aussi paradoxal que cela semble, la prose de Pessanha ne peut-elle se relire comme réaction contre la décadence?

REFERENCES

1 Binyon L. Introduction à la peinture de la Chine et du Japon [*Painting in the Far East; an Introduction to the History of Art in Asia, Especially China and Japan*, 1908]. Paris, *Bulletin de l'amicale franco-chinoise*, 1912. 144 p.

2 Boothroyd N., Detrie M. *Le voyage en Chine*. Paris, Laffont, 1992. 212 p.

3 Bourdieu P. *Méditations pascaliennes*. Paris, Minuit, 1997. 132 p.

4 Bousquet G. *Le Japon et les échelles de l'Extrême-Orient*. Paris: Hachette, 1877. T. 2. 428 p.

5 Chtchetkina-Rocher N. *La tentation de l'Orient russe des préfigurations médiévales à la refiguration philosophique de la fin du XIX^e^ et du début du XX^e^ siècle*. Bordeaux, Université Bordeaux Montaigne, 2008, pp. 259–269.

6 Citti P. *Contre la décadence: Histoire de l'imagination française dans le roman: 1890–1914*. Paris, P.U.F., 1987. 358 p.

7 Claudel P. *Connaissance de l'Est*. Paris, Gallimard, 1974. 150 p.

8 Franchetti P. *O esencial sobre Camilo Pessanha*. Lisboa, Imprensa Nacional, 2008. 109 p.

9 Giles H. A. *The Civilization of China*. London, Williams & Norgate, 1911. 422 p.

10 Granet M. *La pensée chinoise*. Paris, Albin Michel, 1999. 568 p.

11 Inaga S. Images changeantes de l'art japonais: Depuis la vue impressionniste du Japon à la controverse de l'esthétique orientale (1860-1940). *Journal of the Faculty of Letters*, The University of Tokyo, *Aesthetics*. Vol. 29/30. 2004/05. P. 73–93.

12 Jinming Y. *A Poesia Clássica chinesa: Uma Leitura de Traduções Portuguesas*. Macao, P. U. de Macao, 2001. 394 p.

13 Kipling R. *Lettres du Japon*. Bordeaux, Elytis, 2006. 244 p.

14 Laborinho A. P. *O esencial sobre Wenceslau de Moraes*. Lisboa, Imprensa Nacional, 2004. 341 p.

15 Moraes W. De. *Traços do Extremo Oriente*. Lisboa, Pereira, 1946. 271 p.

16 Paris-Montech C. *L'imaginaire de Camilo Pessanha: Résonances fin-de-siècle et hantises individuelles*. Paris, Gulbenkian, 1997. 403 p.

17 Pereira J. C. S. Camilho Pessanha e a transmutação simbolista. *História crítica da literatura portuguesa*. Lisboa, Verbo, 2004, т. VII, pp. 129–172.

18 Pessanha C. As Elegías Chinesas. *O Progresso*. 13 setembro 1914.

19 Pessanha C. *Clepsydra*. Lisboa, Relógio d'Água, 1995. 146 p.

20 Pessanha C. *Clepsidra e outros poemas*. Lisboa, Lello, 1997. 341 p.

21 Pessanha C. *China. Estudos e traduções*. Lisboa, Assírio Bacelar, 1993. 212 p.

22 Ramos M. D. L. *Antonio Feijó e Camilho Pessanha no Panorama do Orientalismo Português*. Lisboa, Fundação Oriente, 2001. 171 p.

23 Ribeiro J. D. S. A colecção Camilo Pessanha. *Presença portuguesa na Ásia. Testemunhos. Memórias. Colleccionismo, Museo do Oriente*. Lisboa, Fundação Oriente, 2008, pp. 325–391.

24 Said E. *Orientalism*. Westminster (U.S.A.), Random House Inc., 1979. 368 p.

25 Sena Tereza *Falando de José Vicente Jorge (1872–1948)*. Available at: http://www.revistamacau.com/2011/06/05/falando-de-jose-vicente-jorge-1872-1948 (Accessed 28 April 2016).

26 Veiga de Oliveira C. Camilo Pessanha e o Sistema Judiciário da Sua Época. *Administração*, 2011, № 92, т. XXIV, pp. 605–614.

DOI: 10.22455/2500-4247-2016-1-3-4-184-192
УДК 82 (091)
ББК 83.3 (4)

К ИСТОРИИ ПУБЛИКАЦИИ «ВОЗВРАЩЕНИЯ ИЗ СССР» АНДРЕ ЖИДА: ВЗГЛЯД ИЗ КРЕМЛЯ

© 2016 г. Н. Ю. Харитонова

Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия

Национальный исследовательский университет
Высшая школа экономики, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 10 октября 2016 г.

Статья была подготовлена при поддержке гранта РГНФ 14-04-00557а «Иностранные писатели и СССР: неизданные материалы 1920-х —1960-х годов. Культура и идеология».

Аннотация: В статье рассматривается, как советские функционеры получали сведения о подготовке к печати книги «Возвращение из СССР» А. Жида и как формировалась официальная реакция на ее публикацию. Так как с самого начала «перехода» Жида в «стан друзей СССР» информация об этом намеренно искажалась, партийным идеологам пришлось пожинать в конце 1936 г. плоды своей непроницательности и объяснять причины произошедшего. Уже после Конгресса в защиту культуры 1935 г., который проходил в Париже, А. Жид сблизился с антисталинской оппозицией, поддержав призыв освободить литератора и политика В. Сержа, проходившего по делу зиновьевского центра и находившегося в ссылке в Оренбурге. Информация об этом в СССР была, но М. Кольцов рапортовал о безусловной лояльности французского писателя, и ему удалось убедить в этом власти. Когда А. Жид занялся подготовкой издания своей книги о путешествии в СССР, сведения незамедлительно поступили в Кремль. Среди информаторов были И. Эренбург, Е. Ратманова и Ф. Мазере́ль. Были предприняты неудачные попытки отговорить Жида от публикации. После выхода книги в свет во Франции она была переведена на русский язык для высшего партийного руководства, а писатель был осужден в советской печати. История публикации травелога А. Жида и то внимание, которое уделялось в Кремле этому вопросу, демонстрирует, что контроль над литературным и культурным полем мог успешно реализовываться только в СССР. Но Советам не удалось полностью осуществить свою программу на Западе. В случае с книгой «Возвращение из СССР» А. Жида следует говорить об очевидном провале стратегий советской культурной дипломатии.

Ключевые слова: Андре Жид, СССР, культурная дипломатия, оппозиция, «Возвращение из СССР».

Информация об авторе: Наталия Юрьевна Харитонова — Doctora en Filología Hispánica, старший научный сотрудник, Институт мировой литерату-

ры им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 Москва, Россия. E-mail: barrocorggu@mail.ru

ANDRÉ GIDE'S *RETOUR DE L'U.R.S.S.* AND ITS PUBLICATION HISTORY: A VIEW FROM THE KREMLIN

Natalia Yu. Kharitonova

A. M. Gorky Institute of World Literature
of Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

National Research University Higher School of Economics
Moscow, Russia

Received: October 10, 2016

Acknowledgements: The author acknowledges the support of the Russian Foundation for Research in Humanities as part of the grant for the research project "Foreign Writers and the U.S.S.R.: Unpublished Manuscripts of the 1920s — 1960s." Foundation for Humanites.

Abstract: The article discusses the publication history of André Gide's book *Return from the USSR* written after his trip to the Soviet Union. It explains how the Kremlin gathered information about the book and how official Soviet reaction to this publication was developed. Since Gide's decision to join in the camp of the "friends of the USSR," information about it had been deliberately mispresented, that is why at the end of 1936 communist ideologues had to reap the fruits of their shortsightedness. Immediately after the Congress in the Defense of Culture, which took place in 1935 in Paris, Gide converged with the anti-Stalinist opposition in France and Belgium and welcomed a campaign in support of Victor Serge, politician and writer who had passed in the case of the so called Zinoviev group and had been exiled to Orenburg. Soviet authorities knew about Gide's conversion but accepted Mikhail Koltsov's position who vouched Gide's absolute loyalty. When Gide began preparing his manuscript for publication, the Kremlin was immediately informed about it. Among the informers were I. Ehrenburg, F. Masereel, and E. Ratmanova. Attempts to dissuade Gide from publication failed. The book was translated into Russian for the leaders of the Communist party and Gide was condemned in the Soviet press. The history of the book's publication and attention that the Kremlin paid to this question, however, demonstrates that the State control of the literary and cultural field was circumscribed within the Soviet borders. The Soviets failed to implement their program in the West. The case of Gide's *Return from the USSR* shows the obvious failure of Soviet cultural diplomacy and its strategies.

Keywords: André Gide, USSR, cultural diplomacy, opposition, *Return from the USSR.*

Information of the author: Natalia Kharitonova, PhD in Hispanic Studies, Researcher, A. M. Gorky Institute of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: barrocorggu@mail.ru

Летом 1936 г. французский писатель Андре Жид совершил путешествие в Советский Союз, а в конце того же года опубликовал книгу «Возвращение из СССР», в которой поделился впечатлениями от поездки по стране и своими размышлениями о советской действительности. Осенью 1936 г. в Кремле узнали, что Жид занялся подготовкой к изданию книги о путешествии в первую страну социализма: новость встретили с настороженностью и беспокойством. Международный авторитет писателя был очень высок, к его мнению внимательно прислушивались, поэтому советское руководство, стремившееся сформировать положительный образ СССР на Западе, ожидало от него хвалебного сочинения, воспевающего успехи социалистического строительства. Однако картина советской жизни, созданная Жидом, не оправдала ожиданий организаторов его визита. Сразу после выхода в свет травелога Жид был символически исключен из рядов друзей СССР, а в аппарате ЦК ВКП(б) публикация «Возвращения» вызвала служебное разбирательство. После этого были приняты решения, призванные не допустить сбоев механизмов культурной дипломатии в будущем.

«Дело Жида» включает многочисленные отчеты политиков, дипломатов и информантов разного толка и статуса. Анализ этих документов проливает свет на динамику взаимодействия высшей советской власти и ее окружения, внутренние противоречия и конфликты интересов приближенных к Сталину представителей литературных организаций и дипломатов. Это особенно важно иметь в виду, когда мы сталкиваемся с интерпретацией причин изменения позиции Жида и попытками раскрыть замысел его «Возвращения из СССР». Изучение советских источников позволяет выявить несоответствия между идеологическими конструкциями, ставшими достоянием общественности в конце 1936 г., и сложной реальностью отношений СССР и Запада в предвоенный период. Связи с западными писателями также являются частью этого широкого международного политического контекста, в котором следует рассматривать дело Жида. Документы раскрывают также дополнительные детали, связанные с реакцией Кремля на книгу А. Жида.

В ранних постсоветских работах о травелоге Жида утверждается, что литератор радикально изменил свое отношение к советскому режиму после своей поездки. Лев Токарев написал в 1990 г.: «Но пышность приема, “соблазнительство”, как он говорил, комфорт и огромные гонорары, не помешали Андре Жиду, даже не зная русского языка, разглядеть в советской жизни то, чего не заметили или не

желали замечать многие другие именитые визитеры в первую страну социализма» [4, с. 22].

В отечественной традиции прочно закрепилось представление об изменении позиции Жида как логичном результате его путешествия по СССР. Борис Фрезинский отметил в работе 2008 г., что «А. Жиду за два месяца поездки по СССР удалось разглядеть и сформулировать многое» [5, с. 432].

Справедливости ради надо заметить, что впервые подобную интерпретацию события все-таки получают в документах внутреннего пользования аппарата ЦК ВКП(б) еще в 1936 г. Уполномоченный СНК СССР по охране военных тайн в печати и начальник Главлита РСФСР, С. Ингулов, еще 21 ноября 1936 г. высказал подобную мысль в своем письме в секретариат ЦК: книга «отражает в себе разочарование Андрэ Жида в виденном в СССР»[1]. Однако документального подтверждения подобного рода версия не находит. Перед нами публицистическое клише, в котором сказывается инерция восприятия образа писателя-друга СССР. Этот образ старательно формировала советская печать в 1935–1936 гг., до публикации «Возвращения», а затем также старательно его разрушала. Было бы преувеличением считать, что Жид увидел СССР в новом свете исключительно благодаря своей наблюдательности и критическому складу ума. Есть все основания утверждать, что постепенное сближение А. Жида с кругом антисталинской оппозиции началось сразу после парижского конгресса писателей в защиту культуры 1935 г. и импульсом тому послужило дело Виктора Сержа (Виктора Кибальчича, 1890–1947), политика и литератора.

Серж был сослан в Оренбург по так называемому делу зиновьевской группы. Активная деятельность Комитета в защиту В. Сержа, основанного писательницей М. Паз, личное вмешательство Р. Роллана и ходатайство самого А. Жида перед властями СССР позволили опальному писателю выехать из страны. Накануне поездки Жида в СССР Серж, уже вернувшийся в Европу, опубликовал открытое письмо писателю, причем сделал это дважды: в июньском номере журнала «Эспри», на французском языке, и в июльском номере «Бюллетеня оппозиции большевиков-ленинцев», издававшегося в Париже на русском. М. Паз опасалась, что публикация открытого письма может повредить поездке писателя в СССР, о чем сам Серж упоминал в своих дневниках [6, с. 21]. Это неудивительно, потому что в открытом письме Серж подробно писал о нарушении прав человека в СССР и обращался к Жиду с призывом: «...не закрывайте глаз, посмотрите на

[1] Письмо уполномоченного СНК СССР по охране военных тайн в печати и начальника Главлита РСФСР С. Ингулова секретарю ЦК ВКП(б) т. Сталину И. В. от 21 ноября 1936 г. // РГАНИ. Ф. 3. Оп. 31. Д. 228. С. 20.

то, что происходит позади изобретательной и дорого стоящей пропаганды, парадов, шествий, конгрессов...» [3, с. 11].

Нельзя сказать, что советские власти находились в полном неведении относительно колебаний Жида и его интереса к троцкистской оппозиции. Задолго до его поездки в СССР, В. Потемкин, проницательный представитель советской дипломатии, полпред в Париже, уже имел веские основания для сомнений в лояльности французского писателя ко всему советскому, ведь именно к нему А. Жид обратился после Первого Конгресса писателей с просьбой пересмотреть дело Виктора Сержа, указав на свое неприятие сложившейся ситуации. Однако, несмотря на предупреждения Потемкина, советские идеологи, среди которых весьма активную роль сыграл М. Кольцов, слишком увлеклись созданием безупречного образа Жида-защитника СССР и сторонника коммунизма [5, с. 365–370].

За подготовкой «Возвращения» следили на самом высоком правительственном уровне. Еще в конце сентября 1936 г. Сталина проинформировали о тревожных вестях Эренбурга относительно Жида. Е. Гиршфельд, Поверенный в делах СССР во Франции, сообщал в НКИД, что Эренбургу стало известно о подготовке новой книги о Советском Союзе. Гиршфельд оценил ситуацию как крайне опасную: «...не приходится и говорить о той отрицательной роли, которую могло бы сыграть неблагоприятное для нас выступление Жида»[2]. Согласно сведениям Эренбурга, книга написана так, что ее можно будет использовать в антисоветских целях. Кроме того, он предполагал, что все объясняется обидой Жида, ведь он не имел возможности разговаривать с советскими руководителями, как это смог сделать Андре Мальро. Тогда же Эренбург обещал переговорить с Жидом, рассчитывая получить более точное представление о его настроениях и концепции новой книги. Эренбург взял на себя обязательство сделать все для того, чтобы отговорить Жида от публикации «Возвращения». Действительно, из записей Мари ван Рисельберге, секретаря Жида, следует, что 25 октября Эренбург просил Жида о встрече, и что такая встреча состоялась буквально на следующий день, 26 октября [7, с. 565].

Сразу после встречи, 27 октября, Георгию Астахову, заведующему печати НКИД, был отправлен новый рапорт Гиршфельда[3], из которого следовало, что Эренбург не был единственным информатором по делу подготовки книги Жида. Гиршфельд ссылается, видимо, на бельгийского художника Франса Мазере́ля, сотрудничавшего с со-

[2] Письмо Е. Гиршфельда тов. Астахову Г. А. от 27 сентября 1936 г. // РГАНИ. Ф. 3. Оп. 34. Д. 204. С. 6.

[3] Письмо Е. Гиршфельда зав. Отделом Печати НКИД тов. Астахову Г. А. от 27 октября 1936 г. // РГАНИ. Ф. 3. Оп. 34. Д. 204. С. 7–8.

ветскими проектами, в частности, журналом «Интернациональная литература», и на жену Михаила Кольцова, имея в виду, вероятно, Еллизавету Ратманову. Эренбург обсуждал подготовку книги Жида с П. Низаном, уже ознакомившимся к тому времени с корректурой, и отметил, что публикация книги станет «тяжелым ударом, особенно в такое время». В рапорте Гиршфельда подробно излагаются обстоятельства встречи Эренбурга с Жидом, которые интересно сопоставить с записями все той же Рисельберге. Она отмечает, что Эренбург во время разговора с писателем был очень хитер, казалось, будто он точно знает содержание травелога, что вызвало крайнее удивление Жида. Также она упоминает попытки Эренбурга уговорить Жида отложить публикацию «Возвращения». Ее сообщение очень точно перекликается с рапортом Гиршфельда. Из письма советского дипломата следует, что на Жида якобы произвели впечатление аргументы Эренбурга «по линии испанских событий», назвавшего текущий момент крайне неудачным для выпуска книги. В это время в Испании шла гражданская война, а СССР оказывал помощь Республике. Тем не менее Эренбург не был уверен в том, что книга не будет напечатана. Зато Рисельберге пишет о том, что Эренбург уговаривал Жида поехать в Испанию [7, с. 566]. И действительно, из рапорта Гиршфельда следует, что в Испании с Жидом должен будет беседовать Жауме Миравильес, представитель Автономного правительства Каталонии (писатель и комиссар пропаганды). Эренбург полагал, что поездка Жида в Испанию могла убедить его не печатать сейчас книгу. Однако этого не произошло, Жид в Испанию не ездил, а «Возвращение из СССР» вскоре стало достоянием широкой публики.

16 ноября 1936 г. заместитель заведующего Культпросветотдела ЦК А. Ангаров писал в Кремль, что Жид уже напечатал в газете «Вандреди» предисловие к своему травелогу, предупреждая, что теперь на писателя оказывает большое влияние Геено, бывший редактор журнала «Эроп». Геено, по словам Ангарова, отличился тем, что «охотно предоставлял страницы журнала для троцкистов Истрати, Виктора Сержа и для самого Троцкого. Теперь это ближайший советник Жида»[4]. Позже в Кремле стало известно, что книга Жида о СССР была подхвачена «антисоветской» печатью.

21 ноября уже упоминавшийся ранее С. Ингулов сообщил Сталину, что Главлитом был задержан номер газеты «Вандреди» от 6 ноября, о котором ранее писал Ангаров. В своем донесении функционер цитирует пролог Жида к «Возвращению», а учитывая адресата письма, Сталина, фраза приобретает зловещее звучание: «Не ошибся ли я в самом начале? Тот, кто следил за эволюцией СССР на протяжении

[4] Письмо т. Ангарова секретарю ЦК ВКП(б) т. Сталину И. В. от 16 ноября 1936 г. // РГАНИ. Ф. 3. Оп. 31. Д. 228. С. 9–10.

года с лишним, скажет — я ли изменился или СССР? А под СССР я подразумеваю того, кто им руководит»[5]. Из всего предисловия информатор Сталина выбрал именно этот пассаж, звучащий вне своего контекста резко и осуждающе. И, хотя полный перевод предисловия из «Вандреди» прилагался, вне всяких сомнений, эффект от фразы, на которой было сосредоточено внимание Сталина, предсказуем. Она не могла не вызвать безотлагательной и негативной реакции, потому что из письма следовало, что Жид бросил личный вызов самому Сталину. К 8 декабря книга Жида была полностью переведена на русский язык под грифом «секретно», а читателями ее, кроме Сталина, стали высшие партийные руководители.

Примерно тогда же началась кампания против Жида в советской печати. При том, что читательской аудитории сочинение Жида было недоступно, в статье «Куда Андрэ Жид возвратился из СССР?» от 6 декабря 1936 г. была сформулирована оценка новой книги, названной «скандальной». Публикация травелога французского писателя вызвала рассуждения о троцкистской оппозиции, к этому времени уже традиционно ассоциировавшейся с фашизмом: сочинение Жида, по мнению автора статьи, стало добычей «всех коршунов фашизма — троцкизма». Завершала статью важная мысль, если учитывать контекст, связанный с антисталинской оппозицией во Франции, делом В. Сержа и его возвращением в Европу: «Слезливая, двойственная книжка Жида выдала в нем человека слабого, неустойчивого, ограниченного и жалкого. Может быть, он написал антисоветский пасквиль под давлением наших заклятых врагов из французского филиала троцкистско-фашистской банды, и для успокоения своей “индивидуалистической” совести проливал при этом слезы старого циника. Тем хуже, тем отвратительнее выглядит вся эта клеветническая стряпня» [2, с. 5]. Безусловно, под «французским филиалом троцкистско-фашистской банды» имелись в виду М. Паз, и сам В. Серж, и другие социалисты. Теперь же к троцкистам примкнул и сам А. Жид, а в СССР даже предполагали, что весной-летом 1937 г. он собирался ехать в Мексику для свидания с Троцким.

Но это будет позже, а пока в Кремле срочно потребовалось выяснить причину произошедшего с Жидом. 13 декабря написал свой отчет председатель ВОКСа А. Аросев, который «сразу же обвинил своих конкурентов из Иностранной комиссии СССР» [1, с. 448]. На одном из экземпляров письма остались пометы рукой Сталина, позволяющие понять, что привлекло его наибольшее внимание в сообщении. Аросев подчеркивал, что он был противником приглашения

---

[5] Письмо уполномоченного СНК СССР по охране военных тайн в печати и начальника Главлита РСФСР С. Ингулова секретарю ЦК ВКП(б) т. Сталину И. В. от 21 ноября 1936 г. // РГАНИ. Ф. 3. Оп. 31. Д. 228. С. 9–10.

Жида в СССР. Причины появления книги он видел и в складе личности Жида, человека «исключительно шатких принципов», и в организации визита. Среди просчетов указывалось, что в Париж не сразу были отправлены дневники покойного Э. Даби, друга Жида, который вместе с ним путешествовал[6], что «дало повод Андрэ Жиду и вдове Даби распускать слухи, что будто бы дневник задержан в Москве по политическим мотивам». Другой ошибкой стало «очень тесное общение» Андрэ Жида с Пастернаком и Пильняком, влияние которых Аросев называет «не очень благоприятным». По его мнению, из этого неудачного опыта было необходимо извлечь урок. Он обращал внимание адресата на недавний визит Фейхтвангера, влиятельного писателя, но «мелочного» по своему характеру человека. Аросева беспокоило поведение Фейхтвангера после возвращения из СССР. Именно этот фрагмент был специально отчеркнут красным карандашом. Свое изложение Аросев закончил призывом установить более строгий контроль над приглашением «знатных иностранцев»[7].

Такой контроль действительно был установлен, но точка в деле Жида поставлена еще не была. В 1937 г. в Испании созывался Второй Конгресс писателей в защиту культуры. Жид, как член президиума Ассоциации писателей, ответственной за проведение съезда, должен был принимать в нем участие, но допустить этого советская сторона никак не могла. Поэтому, когда обсуждался созыв конгресса в Испании, главным условием стало не допустить Жида к участию в мероприятии. Сталина убеждали в необходимости испанского конгресса, так как именно там появлялась возможность дать Жиду отповедь, которая могла иметь большой резонанс в Латинской Америке, где в то время находился Троцкий. Важно это было потому, что именно в Латинской Америке возникла «опасность растущего троцкизма», а этого Сталин желал избежать. В силу всех указанных причин появление книги Жида и реакцию на неё в Кремле следует рассматривать в контексте стремления СССР утвердить свои международные позиции, а также противостояния троцкизма и сталинизма. Известно, однако, что Жид на Второй Конгресс писателей не поехал, а испанский драматург Х. Бергамин в своем выступлении осудил публикацию «Возвращения из СССР» и «Поправок» к нему, вышедших в 1937 г.

История появления в печати книги А. Жида и то внимание, которое уделялось в Кремле этому вопросу, дальнейшее развитие

[6] Об этом же писал Гиршфельд в уже упоминавшемся письме от 27 октября: «Жид, в разговоре с Эренбургом, указал, между прочим, на то, что у скончавшегося в СССР его друга, молодого писателя Дабита взяли, будто бы, после его смерти паспорт и две записные книжки в Севастополе или в Москве. Мать Дабита, будто бы, хотела поднять вопрос об этом в МИДе и даже пустить в прессу, но Жид отговорил ее».

[7] Письмо т. Аросева генеральному секретарю ЦК ВКП(б) т. Сталину И. В. от 13 декабря 1936 г. // РГАНИ. Ф. 3. Оп. 31. Д. 228. С. 131–134.

событий, связанных с созывом конгресса в Испании, наглядно демонстрирует, что контроль над литературным и культурным полем мог успешно осуществляться только на территории СССР. На Западе советские политические технологии могли действовать лишь ограниченно, лишь в некоторых кругах, по преимуществу связанных с коммунистистической партией Франции, или с коммунизмом. В случае же с книгой «Возвращение из СССР» А. Жида следует говорить об очевидном провале стратегий советской культурной дипломатии.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 *Дэвид-Фокс М.* Витрины великого эксперимента. М.: НЛО, 2015. 567 с.

2 Куда Андрэ Жид возвратился из СССР? // Литературная газета. № 68 (631). 6 декабря 1936 г. С. 5.

3 *Серж В.* Письмо Виктора Сержа Андрэ Жиду // Бюллетень оппозиции (большевиков-ленинцев). № 51. 1936. С. 9–11.

4 *Токарев Л.* Предисловие // *Жид А.* Подземелья Ватикана; Фальшивомонетчики; Возвращение из СССР. М.: Московский рабочий, 1990. С. 5–24.

5 *Фрезинский Б.* Писатели и советские вожди. М.: Эллис-Лак, 2008. 672 с.

6 *Serge V.* Carnets. Préface de Régis Debray. Arles: Actes Sud, 1985. 180 p.

7 *Van Rysselberghe M.* Les Cahiers de la Petite Dame. Note pour l'histoire authentique d'André Gide. Paris: Gallimard, 1974. Vol. 5. 667 p.

REFERENCES

1 *David-Fox M. Vitriny velikogo eksperimenta* [Showcasing the great experiment: cultural diplomacy and western visitors to the Soviet Union]. Moscow, NLO Publ., 2015. 567 p. (In Russ.)

2 Kuda Andrje Zhid vozvratilsja iz SSSR? [Where did André Gide return from the USSR?] *Literaturnaja gazeta* [Literary Newspaper], no 68 (631). 06.12.1936, p. 5. (In Russ.)

3 Serge V. Pis'mo Viktora Serzha Andrje Zhidu [Letter from Victor Serge to André Gide]. *Bjulleten' oppozicii (bol'shevikov-lenincev)* [Bulletin of the Opposition (of the Bolsheviks Leninists)], 1936, no 51, pp. 9–11. (In Russ.)

4 Tokarev L. Predislovie [Preface], Gide A. *Podzemel'ja Vatikana; Fal'shivomonetchiki; Vozvrashhenie iz SSSR* [Lafcadio's adventures and the Vatican cellars; The counterfeiters; Return from the USSR]. Moscow, Moskovskij rabochij Publ., 1990, pp. 5–24. (In Russ.)

5 Frezinskij B. *Pisateli i sovetskie vozhdi* [Writers and the Soviet leaders]. Moscow, Jellis-Lak Publ., 2008. 672 p. (In Russ.)

6 Serge V. *Carnets. Préface de Régis Debray*. Arles, Actes Sud, 1985. 180 p.

7 Van Rysselberghe M. *Les Cahiers de la Petite Dame. Note pour l'histoire authentique d'André Gide*. Paris, Gallimard, 1974. Vol. 5. 667 p.

DOI: 10.22455/2500-4247-2016-1-3-4-193-204
УДК 81'255.2+ 82.091
ББК 83.3(2Рос=Рус)+83.3(3)

К ПРОБЛЕМЕ ФРАГМЕНТАРНОСТИ ВОСПРИЯТИЯ ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В РОССИИ И ШВЕЦИИ XVIII В.

© 2016 г. М. Ю. Люстров

Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 28 октября 2016 г.

Аннотация: В статье рассматривается проблема фрагментарности восприятия инонациональной литературы в России XVIII в. Автор сопоставляет корпус сочинений французских поэтов XVII в., переведенных на русский и шведский языки и опубликованных в русских и шведских изданиях середины XVIII в. При всех ожидаемых совпадениях русский и шведский перечни идентичными не являются, некоторые французские поэты XVII в. неизвестны в России, но чрезвычайно популярны в Швеции XVIII в. В центре внимания автора статьи — творчество члена Французской академии Э. Павийона и генерала Р. де Бюсси-Рабутена. В выходившем в Швеции в 50-х гг. XVIII в. издании "Våra försök" включены как многочисленные переводы их стихотворений, так и характерные рассуждения о специфике их поэтического таланта. Особенно часто шведские авторы размышляют о творчестве Э. Павийона. В «Сатире на щеголей» Г. Ф. Гюлленборга он сравнивается с Ж.-Б. Руссо, в «Шведских поэтах» Х. Ш. Нурденфлюхт отождествляется с известным шведским поэтом Я. Фрезе. Шведские стихотворения, содержащие упоминания Р. де Бюсси, в "Våra försök" отсутствуют, однако скандинавским авторам он известен, и интерес к его творчеству обусловливается участием этого поэта в событиях общей шведско-французской истории XVII в. Шведские авторы помнили об участии Швеции и Франции в Тридцатилетней войне и посещении Парижа шведской королевой Кристиной. По мнению исследователя, заметное при сопоставлении со шведским материалом отсутствие интереса к сочинениям этих авторов в России объясняется невостребованностью в строящейся русской поэзии XVIII в. некоторых «родов» французской поэзии XVII в. и обстоятельствами культурно-исторического свойства.

Ключевые слова: русская поэзия XVIII в., французская поэзия XVII в., шведская поэзия XVIII в., Э. Павийон, Р. де Бюсси-Рабутен, Х. Ш. Нурденфлюхт.

Информация об авторе: Михаил Юрьевич Люстров — доктор филологических наук, профессор РАН, старший научный сотрудник, Институт миро-

вой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 Москва, Россия. E-mail: mlustrov@mail.ru

ON THE FRAGMENTARY PERCEPTION OF FRENCH LITERATURE IN THE 18TH CENTURY RUSSIA AND SWEDEN

Mikhail Yu. Ljustrov

A. M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Received: October 28, 2016

Abstract: The essay examines the problem of the fragmentary perception of European literature in the 18th Century Russia. The author compares the body of 17th Century French poetical works translated into Russian and Swedish languages and published in the Russian and Swedish editions in the middle of the 18th Century. Regardless of many predicted coincidences, Russian and Swedish lists are not identical. Some 17th Century French poets unknown in Russia were, however, extremely popular in the 18th Century Sweden. The essay focuses on the work of E. Pavillon, a member of the French Academy and of the General R. de Bussy-Rabutin. The “Våra försök” edition released in Sweden in the 1750s, included numerous translations of the poems by these two authors as well as discussions about the specificity of their poetic gifts. Pavillon’s works are in the center of discussion by Swedish authors. In G. F. Gyllenborg’s “Satire öfver Sprätthökar,” E. Pavillon is compared with J.-B. Rousseau, in H. Ch. Nordenflycht’s “De svenska poeter” he is identified with a famous Swedish poet J. Frese. Swedish poems mentioning R. de Bussy are absent in the edition of “Våra försök”, however the French poet was familiar to Swedish authors, and the interest in his works drew on his role in the 17th Century Franko-Swedish history. Swedish and French participation in the Thirty Years War and a visit of Christine, Queen of Sweden, to Paris were well known to Swedish authors. The paper argues that the lack of interest in the work of these authors in Russia is conspicuous if compared with their Swedish perception. This may be explained by cultural and historical circumstances and also by the lack of demand for some of the “species” of the 17th Century French poetry in the Russian poetry of the 18th Century.

Keywords: Russian poetry of the 18th Century, French poetry of the 17th Century, Swedish poetry of the 18th Century, E. Pavillon, R. de Bussy-Rabutin, H. Ch. Nordenflycht.

Information about the author: Mikhail Y. Ljustrov, DSc in Philology, Professor of the Russian Academy of Sciences, Senior Researcher, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: mlustrov@mail.ru

Одним из наиболее привлекательных аспектов исследования русской литературы XVIII в. является, на мой взгляд, проблема фраг-

ментарности представлений отечественного читателя о литературе другой страны. Среди сочинений известных в России европейских авторов встречаются никогда не переводившиеся на русский язык (как, например, не существует ни одного русского перевода стихотворных произведений знаменитого датского писателя Л. Хольберга). Сами же европейские авторы, знаменитые за пределами своей страны, в России могли быть неизвестны совершенно. Естественно, подобные факты нуждаются не только в констатации, но и в объяснении. Много оснований для размышлений на этот счет дают материалы русско-французского литературного общения середины — второй половины XVIII столетия.

Перечень наиболее известных в России середины XVIII в. французских поэтов XVI–XVIII вв. выглядит достаточно обширным и, как следует из напечатанной в «Полезном увеселении» (1762) статьи С. Г. Домашнева «О стихотворстве» (раздел «Стихотворство французское»), включает имена Малерба, Корнеля, Лафонтена, Кино, Буало, Расина, Руссо, Кребильона, де ла Сюз, Вольтера, Мармонтеля и Грессе. При этом, — о чем говорится в последнем пассаже раздела, — «французы имели сверх того великое множество стихотворцев, которые, не делая из сего искусства главного упражнения, но некоторыми приятными и вольными сочинениями сделались достойны примечания — таков был де Шалио и проч.» [3, с. 230].

О поэтах других европейских стран читатель «Полезного увеселения» узнавал значительно меньше, чем о стихотворцах Франции, или не узнавал ничего. Так, о поэзии «соседственной» Швеции Домашнев не говорит ни слова, о поэзии же Дании лишь то, что там «из Стихотворцев достоин примечания Бордингиус (Андерс Бординг, Anders Bording, 1619–1677. — *М.Л.*), который жил в недавних временах» и что «сочинения его напечатаны в Копенгагене в 1736 году» [3, с. 234]. По мысли автора статьи, в сравнение с французской поэзией не идут не только безнадежно отставшие от нее стихотворства скандинавских стран, но и поэзии немецкая и английская.

В русских журналах 50–60-х гг. XVIII в. публиковались переводы сочинений как названных в указанной статье известных французских поэтов, так и некоторых из «достойного примечания» «великого множества стихотворцев», например, автора знаменитого сонета “Grand Dieu, tes jugements sont remplis d`équité” Жака де Барро или «французской Каллиопы» Антуанетты Дезульер. Правда, несмотря на обилие русских переводов сочинений французских стихотворцев, сведения о французской поэзии в России середины столетия оставались отрывочными, а бóльшая часть творений французских поэтов непереведенной. В новейшем научном обзоре русских переводов сочинений европейских авторов, помещенных в журнале «Ежеме-

сячные сочинения к пользе и увеселению служащие», в этой связи отмечается, что «появление в журнале каждого перевода из французских поэтов находит объяснение в литературных интересах, занятиях, взаимоотношениях, спорах и других обстоятельствах жизни и творчества трудившихся над ними русских писателей (главным образом А. П. Сумарокова и А. И. Дубровского), но картина этого мощного слоя французской литературы создается лишь фрагментарная, никакой систематической программы в этой области ЕС не имели» [1, с. 341].

Объяснить причины указанной фрагментарности картины французской поэзии (преимущественно XVII в.) и при этом выявить приоритеты русских переводчиков XVIII в. позволяет сопоставление подборки русских переводов сочинений французских поэтов с корпусом переводов, опубликованных в журналах других европейских стран. Как представляется, показательные результаты дает сравнение репертуара переводов, опубликованных в «соседственных» России и Швеции.

В русских и шведских изданиях середины XVIII в. круг сочинений европейских авторов, выбранных для перевода на национальный язык, был сходным и обязательно включал произведения Буало, Фонтенеля, Поупа, Вольтера, Геллерта и Хольберга (правда, повторю, в России, в отличие от Швеции, Хольберг-поэт известен не был). Что касается переводов стихотворений французских авторов, то они могли публиковаться как вместе с текстом оригинала, так и без, как с обозначением имени автора французского стихотворения, так и в сопровождении комментария: «подражание французским стихам», «переведено с французского», «подражание французской песне» (Imitation af en Fransk Visa) или просто «перевод» (Öfversättning). При выборе же стихотворений французских авторов XVII в. шведские поэты-переводчики руководствовались своими, не актуальными для их русских коллег соображениями. Обоснование неактуальности для русской литературы середины XVIII в. фигур некоторых французских поэтов XVII в. является темой предлагаемой статьи.

Весной 1753 г. шведским чиновником и поэтом Карлом Фридрихом Эклевом (1723–1786) было создано поэтическое общество «Орден строителей мысли» (Tankebyggarorden), наиболее деятельными членами которого стали известные поэты Хедвиг Шарлотта Нурденфлюхт (1718–1763), Густав Филипп Крейц (1731–1785) и Густав Фредерик Гюлленборг (1731–1808). Их оригинальные и переведенные стихотворения печатались в орденском издании «Наши опыты» (Våra försök), три тома которого вышли, соответственно, в 1753, 1754 и 1756 гг. Круг французских поэтов, чье творчество привлекло внимание шведских переводчиков, включал не только известных в

России Н. Буало, Ф. Кино, Б. де Фонтенеля, А. Дезульер, но и незнакомых российской читающей публике члена Французской академии Этьена Павийона и поэта-генерала графа Роже де Бюсси-Рабутена.

Наиболее популярным у сотрудников шведского издания французским стихотворцем являлся «хитроумный соперник Овидия» Этьен Павийон. Обозначенная Ю. И. Торпадиусом (1722–1760, поэтом, представленным в журнале переводами из Буало и Хольберга) как подражание Павийону басня «Жавороніха и ее женихи» (Lärckan och hennes friare) опубликована во втором, а переведенное Х. Ш. Нурденфлюхт стихотворение «Совет Мудрости для Ирисы» (Visdoms råd för Iris) — в третьем томе издания «Наши опыты». В третьем же томе была напечатана сатира Г. Ф. Гюлленборга «На щеголей. Автору стихотворного письма о недостаточности знания» (Satire öfver Sprätthökar. Till Författaren af Skalde-Brefvet om Kundskapens Otillräckelighet), в которой шведский галломан сетует, кроме прочего, на отсутствие в национальной поэзии стихотворцев уровня Ж. Б. Руссо и Э. Павийона («кто подобно Павийону в изображении высок и силен?» [11, v. 3, s. 70]). В комментарии к этому фрагменту Руссо противопоставляется Павийону как поэт серьезный и оригинальный поэту вялому и томному. По мысли Гюлленборга, мало разбирающийся в поэзии, но претендующий на роль знатока шведский галломан не видит разницы между стихотворцами выдающимися и лишенными большого таланта. Можно предположить, что на восприятие Павийона в Швеции оказал влияние отзыв Вольтера, сделанный им в «Храме вкуса» (1731) — «приятный, но незначительный Павийон» (doux mais faible Pavillon). С одной стороны, этот поэт оказывается достойным переводов на шведский, с другой — не идет в сравнение с гениальным Руссо.

В том же третьем томе «Наших опытов» напечатано весьма затейливое, прозаическое, но содержащее большие стихотворные вставки сочинение Нурденфлюхт «Шведские поэты» (De svenska poeter), в котором один из лучших, на ее взгляд, шведских стихотворцев, известный поклонник и певец Карла XII, автор стихотворений на духовные и мирские темы Якоб Фрезе (1690 или 1691–1729) назван «нежным» и занявшим свое место около «опрятного» Павийона. Оба эти автора кажутся шведской поэтессе приятными и вялыми, неспособными сильно «натянуть струны», но (и здесь Нурденфлюхт забывает о Павийоне и говорит только о своем «подражающем трелям жаворонка» соотечественнике) трогающими сердца слушателей [11, v. 3, s. 149].

Шведские и русские авторы нередко и с большой охотой оценивали значение отечественного поэта через его сопоставление с известным французским аналогом. Северным Малербом объявлялись У. Далин в

Швеции и М. В. Ломоносов в России, северным Буало — С. Триевальд в Швеции и А. П. Сумароков в России, подобным же Павийону оказывается лишь шведский поэт Фрезе. В «Стихах к «Опыту исторического словаря о российских писателях» (1772) старший наборщик академической типографии Иван Рудаков отмечает, что тот или иной русский автор может напоминать «забавного Скаррона», «у коего в стихах резвится сам Эрот», Буало, который «там видится в сатире», Малерба, подобно которому он «гласит на громкой лире», Расина, Кино, Мольера, Лафонтена и госпожу де ла Сюз [2, с. 193–196]. Любимый шведскими авторами Павийон отсутствует и в этом перечне образцовых французских поэтов. Судя по всему, в России XVIII в. в нем не видели ни автора стихотворений, достойных перевода, ни стихотворца, способного стать аналогом примечательного отечественного поэта.

Возможно, в лишь создающейся новой русской поэзии «томному и вялому», хотя и чрезвычайно приятному и трогающему сердца читателей Павийону места не нашлось. Ни одно из журнальных стихотворений, обозначенных русскими поэтами как переведенное с французского, принадлежащим Павийону не названо и исследователями русской литературы (в том числе и специально занимавшимися этим вопросом) ему не атрибутировано. Если шведские авторы адекватно оценивали масштаб этого французского стихотворца, находили отечественных авторов, чей талант был «внушаем» тем же «гением», стихотворениям Павийона подражали и их переводили, то русские коллеги в творчестве этого автора особого явления не видели, русских Павийонов не искали и предпочитали этого автора не замечать. Возможно также, что в русском восприятии место воспевающего любовь Павийона (в предисловии к его посмертному стихотворному сборнику 1715 г. отмечается, что Павийон пытался смягчить Ирис, Грации диктовали ему стихи и Любовь служила провожатым [7]) занимала госпожа де ла Сюз, «вспевающая любовны узы» (Сумароков) или умеющая «чувствовать любви златые узы» (Рудаков). Знаменитой же поэтессе, образцовому автору любовных элегий, Павийон составить конкуренцию, по всей видимости, не мог. И не только Павийон: в одной из стихотворных глав «Шведских поэтов» восхваляемая Нурденфлюхт знаменитая шведская поэтесса София Бреннер названа «не столь поэтически красивой, как де ла Сюз и Дезульер» [11, v. 3, s. 148]. Как бы то ни было, Павийон в России как оригинальный стихотворец, достойный подражания превосходный автор стихов определенного «рода» не воспринимался и востребован не был.

Другим французским поэтом, известным в Швеции, но не упоминавшимся в России, был аристократ и боевой генерал, опальный автор «Любовной истории галлов» (Histoire amoureuse des Gaules, 1665), «французский Петроний» граф Роже де Бюсси-Рабутен. Сти-

хотворение, получившее название «Счастливая жизнь, или Жизненные преимущества (подражание графу Бюсси)» (Lycklig lefnad eller Lifvets förmåner. Jmit. efter Cte Bussi), опубликовано во втором томе журнала «Наши опыты» вместе со шведскими переводами стихотворений Буало, Кино, Павийона, Дезульер, Марциала и Хольберга. Состав тома шведского журнала позволяет осторожно предположить, что отсутствие интереса к творчеству де Бюсси в России объясняется не спецификой или масштабом его таланта, но причинами культурно-политического свойства.

В отличие от прочих томов «Наших опытов», в книгу, включающую подражание стихотворению Бюсси, помещены переводы произведений французских поэтов исключительно XVII в. Для сравнения отмечу, что в третьем томе шведского издания были опубликованы переводы стихотворений кардинала де Берни и Вольтера, французскую же поэзию XVII в. представлял лишь Э. Павийон. При этом французские поэты, стихотворения которых собраны в одном номере со «Счастливой жизнью», были не только современниками, но и поддерживали между собой достаточно интенсивные творческие и личные контакты. В помещенном в сборник стихотворений Антуанетты Дезульер «Историческом похвальном слове» перечисляются многочисленные друзья-поэты и «знаменитые господа», «ценящие произведения, которые вышли из-под ее пера». К числу последних относится и заинтересовавший шведских поэтов середины XVIII в. «граф де Бюсси, весьма знаменитый и своим умом, и своими невзгодами». В этой же статье говорится о многочисленных ответах на сочинения госпожи Дезульер, принадлежащих различным поэтам, в том числе Лафонтену, герцогу де Сент-Эньяну, «против которого госпожа Дезульер вела поэтическую войну», и Павийону, чье сочинение «приписывалось маркизу де Лафару» [6, p. 27].

Конечно, перечень авторов, названных в похвальном слове госпоже Дезульер, не ограничивается именами, заинтересовавшими шведских переводчиков, и кроме Ф. Кино, к числу друзей знаменитой поэтессы отнесены В. Конрар, П. Пелиссон, И. де Бенсерад, «два Корнеля», «два Тальмана», Ж. Менаж, аббат де Лаво и т. д. Между тем выбранные шведскими переводчиками стихотворения французских поэтов XVII в. оказываются собранными в одном томе «Наших опытов» и представляют собой сборник текстов авторов, входящих в большое поэтическое сообщество. Можно предположить, что шведских переводчиков Павийон и Бюсси заинтересовали прежде всего как члены единой поэтической корпорации, однако это предположение не объясняет отсутствие упоминаний имен Павийона и Бюсси в русских журналах и нуждается в некоторой корректировке.

Помещая переводы стихотворений французских авторов лишь XVII в. в одном, втором, томе шведского издания, скандинавские

авторы демонстрировали не только отличное знакомство с французской поэзией прошедшего века, но и серьезный интерес к самой этой эпохе. Можно предположить, что XVII столетие интересовало шведских редакторов второго тома «Наших опытов» в разных его проявлениях. Так, вместе с переводами названных французских стихотворцев была опубликована анонимная статья «Ответ на вопрос, кто был более великим королем, Густав Адольф в Швеции или Христиан IV в Дании?» (Svar på den frågan: Hvilken varit större Konung antingen Gustaf Adolph i Sverige eller Christian den IV i Danmarck), из которой следует, что «Христиан был великим королем во время мира, тогда как Густав Адольф был великим и во время мира, и во время войны» [10, v. 2, s. 145].

Связь между французской поэзией и историей шведских королей XVII в. обнаруживается без особого труда: деяния современных шведских монархов становятся одной из тем творчества симпатизирующих им французских поэтов. Так, в изданный в 1666 г. стихотворный сборник знаменитой госпожи де Ла Сюз входят две оды, посвященные «дочери великого Густава», отрекшейся от шведского престола, принявшей католичество, отправившейся в Рим и дважды посетившей Париж королеве Кристине, — «Королеве Швеции» (Pour la Reyne de Suede. Ode 1) и «Портрет ее величества царственной Мадемуазели» (Portrait de S. Altesse Royale Mademoiselle. Ode 2) [8, p. 23, 31]. В сборник сочинений той же мадам де Ла Сюз, изданный в 1725 г., включены ее письма «королеве Швеции» и «аббату Бурдело, врачу королевы Швеции».

Стоит отметить, что в самой Швеции середины-второй половины XVIII в. отношение к королеве Кристине было куда менее однозначным, чем к несомненному национальному герою Густаву II Адольфу. Так, в изданной анонимно «Нижайшей речи его величеству Густаву III на его День рождения» (Стокгольм, 1779) сказано, что «Кристина, единственная дочь Густава Адольфа, взошла на престол с обширными знаниями и с блестящими качествами, с любовью к государству и с таким готовым к его защите бесстрашным сердцем, что вся Европа была занята ее прославлением. Но это Солнце, которое при своем восходе так прекрасно сияло, служило и делало честь нашему Северу, склонилось к закату прежде полудня» [9, s. 8]. В «Речи на день рождения Его Королевского Высочества Кронпринца Густава Адольфа (Упсала, 1778)» Э. М. Фанта восшедшая на трон Густава II Кристина называется «юной и ученой», уподобляется сияющему лучами утреннему солнцу, не способному ярко светить при своем закате, и называется монархиней, в «наше время», возможно, сумевшей бы снискать всеобщее почтение [4, s. 4]. В речи «На мир между Швецией и Россией» (Упсала, 1791) Андерса

Густава Экеберга шведской королеве посвящен следующий пассаж: «Кристина ученая Амазонка, которая в это время одна сияла на Королевском Троне, поначалу немало способствовала процветанию страны. Ее увлечение науками зашло так далеко, что она почти забыла свой другой долг» [12, s. 21]. «Ученой амазонкой» Кристина названа и в стихотворной речи Экеберга, и в оде «Королеве Швеции» мадам де Ла Сюз, но если для французской поэтессы это качество делает Кристину «примером и предметом любви для всей этой Вселенной», то для шведского автора блестящая образованность королевы важна куда меньше, чем ее забытый долг перед своей страной.

В то же время в «Наших опытах» содержится отнюдь не критическое, вполне в духе мадам де Ла Сюз, упоминание шведской королевы. В прозаическом вступлении к названному сочинению Х. Ш. Нурденфлюхт «Шведские поэты» «шведский Малерб» Г. Шернъельм в споре с Д. Свифтом рассуждает о Кристине, «которая своей ученостью привела свет в изумление, и это в то время, когда науки и вкус еще не были в Европе достаточно разбужены» [11, v. 3, s. 135]. Шернъельм же, любящий правду и свое отечество, оценивается Свифтом в качестве главного поэта этой королевы и жалуется Аполлону на оскорбления, нанесенные шведской поэзии французами, англичанами и немцами.

Можно предположить, что шведские поэты-переводчики XVIII в., интересующиеся недавней шведской историей и отлично знакомые с творчеством французских поэтов XVII в., исходили из представления о шведско-французском культурно-политическом единстве в XVII в. и, останавливая свой выбор на творчестве того или иного французского поэта, учитывали в том числе и это обстоятельство. Оснований же для ощущения шведско-французского единства шведские авторы имели достаточно: кроме заинтересовавшей мадам де Ла Сюз истории королевы Кристины, в Швеции помнили об антиимперском шведско-французском союзе во время Тридцатилетней войны, о совместных боевых действиях Тюренна и Врангеля, о контактах кардинала Ришелье с канцлером Уксеншерной.

Выбранный шведскими поэтами «Наших опытов» в качестве стихотворца, достойного всяческого внимания, «мессир Роже де Рабутен, граф де Бюсси» в своих «Мемуарах» подробно рассказывает о событиях Тридцатилетней войны на ее последнем, шведско-французском этапе [5]. Де Бюсси принимал участие преимущественно в сражениях с испанцами и шведских союзников Франции специально не вспоминает, однако повествует о войне, в которой пал почитаемый в Швеции (и во Франции) король Густав II Адольф, победа в

которой сделала дружественную Франции Швецию великой европейской державой и которая сблизила две эти влиятельные страны. Уместно отметить, что в своем жизнеописании Петра I Л. Хольберг говорит о наступлении в Европе «нового периода», времени прекращения гегемонии Франции на юге и Швеции на севере континента.

Что касается другой известной работы графа де Бюсси-Рабутена — «Любовных максим» (Maximes d`amour) — то они включены в упоминавшийся сборник 1666 г. и следуют сразу за «Стихотворениями мадам графини де ла Сюз». Таким образом, сочинение офицера союзной Швеции страны оказалось напечатанным вместе с творениями французской поэтессы, воспевшей королеву Швеции, и, возможно, это обстоятельство стало одной из причин, вызвавших внимание шведских переводчиков к фигуре французского поэта-генерала.

В свою очередь русские переводчики середины XVIII в. ни о каком русско-французском культурном и политическом единстве в прошедшем столетии говорить не могли и, обращаясь к творчеству того или иного французского поэта XVII в., этот критерий, кажется, не учитывали. В отличие от тем шведской, английской или швейцарской, во французских поэтических сборниках XVII в. русская тема отсутствует как таковая. Французских поэтов XVII столетия не интересуют ни события русской истории, ни фигуры российских царей допетровской эпохи, ни какие бы то ни было совместные русско-французские политические шаги.

Конечно, предложенное объяснение причин особого внимания шведских поэтов к творчеству графа де Бюсси выглядит достаточно уязвимым: в соответствии с предполагаемой логикой редакторов «Наших опытов», среди выбранных ими французских поэтов должна присутствовать обращавшаяся к королеве Кристине мадам де Ла Сюз. Имя этой поэтессы упоминается в «Шведских поэтах» Х. Ш. Нурденфлюхт, однако переводы ее сочинений (в отличие от стихотворения Бюсси) отсутствуют. С другой стороны, публикация в шведском журнале переводов произведений знаменитого автора образцовых элегий была бы вызвана причинами, далекими от культурно-политических, и отсутствие шведских переводов ее стихотворений (равно как и пристальное внимание шведских авторов «Наших опытов» к творчеству Павийона) должны стать предметом специального исследования.

Для моей же работы важно, что русские авторы середины XVIII в. совершенно не интересуются творчеством некоторых заметных французских стихотворцев XVII в., что причины этого невнимания можно обнаружить, работая со шведским материалом, и что сопоставление творчества русских и шведских поэтов-переводчиков

французских поэтов XVII в. открывает малозаметные особенности русской литературы XVIII в. Кажется, отсутствие в России важных для шведов причин интересоваться творчеством Павийона и де Бюсси может служить одним из объяснений «фрагментарности картины» «мощного слоя» французской поэзии в русских журналах середины XVIII столетия.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 Иностранная литература в русских журналах XVIII века (Библиографический обзор) // Русско-европейские литературные связи. XVIII. Энциклопедический словарь. Статьи. СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2008. 432 с.

2 *Новиков Н.И.* Опыт исторического словаря о российских писателях. СПб.: [Тип. Акад. наук], 1772. 264 с.

3 [*Домашнев С.Г.*] О стихотворстве // Полезное увеселение. [М.] 1762. Июнь. С. 227–240.

4 *Fant E.M.* Tal i Anledning af Hans Kongl. Höghet Kron-Prinsens Gustaf Adolfs födelse. Uppsala, 1778. 11 s.

5 Les Mémoires de Messire Roger de Rabutin, Comte de Bussy. Lieutenant Général des Armées du Roy, et Mestre de Camp Général de la Cavalerie Légère. Paris, 1697. Vol. 1. 489 p.

6 *Oeuvres de*. Madame et Mademoiselle Deshoulières. Paris, 1747. Vol. 1. 306 p.

7 *Oeuvres de*. Mr. Pavillon de l`Académie françoise. Paris, 1715. 229 p.

8 Poesies de Madame la Comtesse De La Suze. Paris, 1666. 124 p.

9 Underdånigt tal på Hans kongl. majestäts Konung Gustaf III:s Höga födelsedag. Stockholm, 1779. 12 s.

10 Våra försök. Stockholm, 1754. V. II. 191 s.

11 Våra försök. Stockholm, 1756. V. III. 176 s.

12 Öfver Freden emellan Sverige och Russland. Tal hållit offenteligen på Uplands Nations vägnar 29 oct. 1790 af Anders Gustaf Ekeberg. Uppsala, 1791. 29 s.

REFERENCES

1 Inostrannaia literatura v russkikh zhurnalakh XVIII veka (Bibliograficheskii obzor). *Russko-evropeiskie literaturnye sviazi. XVIII. Entsiklopedicheskii slovar'. Stat'i.* [Foreign literature in Russian magazines of the 18th Century (biobliographical survey). Encyclopediac dictionary. Articles]. St. Petersburg, Fakul'tet filologii i iskusstv SPbGU Publ., 2008. 432 p. (In Russ.)

2 Novikov N. I. *Opyt istoricheskogo slovaria o rossiiskikh pisateliakh* [Historical dictionary of Russian authors]. St. Petersburg, [Printing house of Academy of Sciences] 1772. 264 p. (In Russ.)

3 [Domashnev S. G.] O stikhotvorstve. *Poleznoe uveselenie* [Useful entertainment]. [Moscow], 1762, June, pp. 227–240. (In Russ.)

4 Fant E. M. *Tal i Anledning af Hans Kongl. Höghet Kron-Prinsens Gustaf Adolfs födelse*. Uppsala, 1778. 11 p.

5 Les Mémoires de Messire Roger de Rabutin, Comte de Bussy. *Lieutenant Général des Armées du Roy, et Mestre de Camp Général de la Cavalerie Lègère*. Paris, 1697. Vol. 1. 489 p.

6 Oeuvres de. *Madame et Mademoiselle Deshoulières*. Paris, 1747. Vol. 1. 306 p.

7 Oeuvres de. *Mr. Pavillon de l`Académie françoise*. Paris, 1715. 229 p.

8 Poésies de *Madame la Comtesse De La Suze*. Paris, 1666. 124 p.

9 *Underdånigt tal på Hans kongl. majestäts Konung Gustaf III:s Höga födelsedag*. Stockholm, 1779. 12 s.

10 *Våra försök*. Stockholm, 1754. V. II. 191 s.

11 *Våra försök*. Stockholm, 1756. V. III. 176 s.

12 Öfver Freden emellan Sverige och Russland. *Tal hållit offenteligen på Uplands Nations vägnar 29 oct. 1790 af Anders Gustaf Ekeberg*. Uppsala, 1791. 29 s.

DOI: 10.22455/2500-4247-2016-1-3-4-205-215
УДК 821.161.1
ББК 83.3 (2Рос=Рус)1-8 Гоголь Н. В.

ГОГОЛЬ: АКАДЕМИЧЕСКИЙ, ПОЛНЫЙ

© 2016 г. Ю. В. Манн

Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия

Дата поступления статьи: 17 сентября 2016 г.

Аннотация: Очевиден все более растущий и поистине мировой интерес к творчеству Гоголя, что, в частности, обусловило и необходимость издания нового собрания его сочинений. Настоящее Полное собрание сочинений и писем Гоголя носит академический характер и осуществляется Институтом мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук. При этом оно имеет счастливую возможность опираться на тот богатейший опыт, который был накоплен отечественной традицией изучения и издания гоголевского наследия. Разумеется, насущное требование к новому изданию — внимание и к сегодняшней ситуации, определяющей место Гоголя в современной мировой культуре. Устранение пробелов и полнота публикаций — факты, непосредственно связанные с глубиной и тщательностью изучения творческой биографии Гоголя. Некоторые тексты в свое время еще не были осознаны как неотъемлемая часть творческого наследия писателя. Таковы дарственные надписи на книгах или же записи делового характера. Не меньше, чем полнота текстов, для настоящего издания имеет значение их расположение. В настоящем издании предпринята попытка в анализе соотношения различных редакций распознать движение, развитие гоголевской художественной мысли. Мы сохраняем и первый цикл, и его отмену, показываем движение писателя от одного решения к другому, демонстрируем в то же время самоценность и значительность каждого этапа этого движения. В текстологическом смысле это можно сравнить с печатанием двух различных версий (редакций) одного произведения: новая версия отменяет предшествующую, но и предшествующая сохраняет свой смысл и свое историческое значение. Правда, гоголевское Собрание сочинений, о котором сейчас идет речь, имело перед другими изданиями то преимущество, что оно владело физической возможностью ликвидировать эти пробелы, т. е. опубликовать тексты. Но надо считаться и с тем, что могут появиться новые неизвестные тексты, новые публикации, по отношению к которым любое издание всегда будет в роли догоняющего субъекта. И непременно возникнет такая ситуация, когда для выполнения этой роли появится необходимость в новом издании.

Ключевые слова: Полное собрание сочинений и писем, Н. В. Гоголь, текстология, мировое значение русской литературы.

Информация об авторе: Юрий Владимирович Манн — доктор филологических наук, действительный член Российской академии естественных наук, профессор кафедры истории русской литературы историко-филологического факультета Российского государственного гуманитарного университета, Миусская площадь, д. 6, 125993 Москва, Россия. E-mail: rsuh@rsuh.ru

GOGOL: ACADEMIC AND COMPLETE

Yuri V. Mann

A. M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Received: September 17, 2016

Abstract: The ever-increasing international interest to Gogol explains the necessity of publishing a new edition of his works. The present *Complete Collection of Gogol's Works and Letters* is an academic edition prepared and published by the A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. It draws on rich experience of studying and publishing Gogol's heritage in Russia but at the same time questions and underscores Gogol's relevance for the modern reader and his place in the world culture of our time. It intends to fill in the gaps left by the previous scholarly tradition that failed to recognize some of Gogol's texts as part of his heritage. Such are, for example, dedicatory descriptions in books and business notes. The present edition accounts not only for the completeness of texts but also for their place within the body of Gogol's work, as part of his life-long creative process. By counterpoising different editions, it attempts to trace down the dynamics of Gogol's creative thought while at the same time underscores the autonomy and relevance of each period in his career. For example, this collection publishes two different versions (editions) of the same work: while the most recent version has become canonical at the expense of the preceding one, the latter still preserves its meaning and historical relevance. The present edition has the advantage over its predecessors since it has an actual, physical opportunity to erase the gaps, e.g. to publish the hitherto unpublished texts. However, the editors realize that new, hitherto unknown gaps may appear and the present edition will become, in its turn, outdated. At this point, there will be a necessity in the new edition.

Keywords: *Complete Collection of Gogol's Works and Letters*, Nikolay Gogol, textology, international significance of Russian literature.

Information about the author: Yury V. Mann, DSc in Philology, actual member of the Russian Academy of Natural Sciences, Professor at the Department of Russian literature of the Faculty of History and Literature of the Russian State University for the Humanities, Myusskaya 6, 125993 Moscow, Russia. E-mail: rsuh@rsuh.ru

Оба определения применительно к Гоголю представляются естественными и само собою разумеющимися. На самом же деле они дались нелегко и связаны с глубиной постижения его творчества. Вспомним события недавнего прошлого: кто бы мог подумать, что двухсотлетие со дня рождения Гоголя в 2009 г. будет отмечаться как событие мирового значения. В России, впрочем, писатель был признан буквально с первой своей прозаической книги, с «Вечеров на хуторе близ Диканьки», но признан только для России. Факт его мирового значения оставался под сомнением. Белинский задавал риторический вопрос: «Где, укажите нам, где веет в созданиях Гоголя этот всемирно-исторический дух, равно общее для всех народов и веков

содержание? Скажите нам, что бы сталось с любым созданием Гоголя, если б оно было переведено на французский, немецкий или английский язык?» [1, с. 258]. С этими словами перекликается мнение Ивана Киреевского, человека других, чем у Белинского, убеждений и философской ориентации, одного из лидеров славянофильского движения: «Если бы и можно было перевесть Гоголя на чужой язык, что, впрочем, невозможно, то и тогда самый образованный иностранец не понял бы лучшей половины его красот» [11, с. 228].

К счастью, предсказание это не оправдалось, очевиден все более растущий и поистине мировой интерес к творчеству Гоголя, что, в частности, обусловило и необходимость издания нового собрания его сочинений. Но, прежде чем говорить о нем, коснемся, что называется, «истории вопроса».

Первое гоголевское собрание сочинений вышло еще при жизни писателя и состояло из четырех томов («Сочинения Николая Гоголя». СПб., 1842. Т. 1–4. [3]). В него наряду с известными вошло немалое количество не публиковавшихся прежде текстов, среди них — «Шинель», «Женитьба», «Театральный разъезд...» и т. д. Но многое и не вошло, в том числе и «Мертвые души» (первый том), которые готовились к публикации параллельно с «Сочинениями» и вышли в свет почти одновременно. Временная близость воспринималась не случайной: все, над чем работал теперь Гоголь, соотносилось с «Мертвыми душами» как главным делом его жизни.

Следующее, второе собрание сочинений было задумано Гоголем еще в 1852 г., но осуществлено посмертно при участии гоголевского племянника Н. П. Трушковского. Издание составили шесть томов (Сочинения Гоголя. М., 1855–1856. Т. 1–6 [4]), из них первые четыре полностью повторяли предыдущие, последние же два включили новые для собрания сочинений тексты: «Выбранные места из переписки с друзьями» и раздел «юношеских опытов», куда, в частности, вошла «идиллия в картинах» «Ганц Кюхельгартен».

Одновременно и тоже в шести томах вышло издание, подготовленное П. А. Кулишом: «Сочинения и письма Н. В. Гоголя. СПб., 1857. Т. 1–6 [5]). Издание это отличалось значительной новизной: впервые в собрание сочинений включалась подборка писем (и весьма значительная: два тома), «Мертвые души», причем не только первый том, но и сохранившиеся главы второго, наконец, произведения, подвергшиеся существенной переработке и существующие в двух редакциях — «Тарас Бульба» и «Портрет». Достоинства издания были отмечены критикой: «Наконец-то, — писал М. Лонгинов, — дождались мы того, что творения гениального нашего писателя изданы по возможности полно, очень изящно и если не дешево (они стоят 12 р. сер.), то по крайней мере по доступной цене...» [12, с. 440].

Издания Гоголя перестали быть редкостью, и среди них особое значение приобрело подготовленное Н. С. Тихонравовым, а после его смерти завершенное В. И. Шенроком так называемое десятое издание (нумерация устанавливалась, начиная с издания 1842 г.): «Сочинения Н. В. Гоголя».. М., 1889. Т. I–V; М. и СПб., 1896. Т. VI; СПб., 1896. Т. VII [7]. Это было фактически первое научное издание, основанное на огромной текстологической работе и подготовившее последующие издания. Среди них и первое советское академическое издание: Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений. [Без обозначения места издания], 1937–1952 [8]. Это издание, отличавшееся обстоятельностью и глубиной комментария, имело большое культурное значение, хотя политические и конъюнктурные обстоятельства не могли не повлиять на ход работы (об этом подробнее ниже).

Настоящее Полное собрание сочинений и писем Гоголя носит академический характер и осуществляется Институтом мировой литературы им. А. М. Горького РАН [9]. При этом оно имеет счастливую возможность опираться на тот богатейший опыт, который был накоплен отечественной традицией изучения и издания гоголевского наследия.

Разумеется, насущное требование к новому изданию — внимание и к сегодняшней ситуации, определяющей место Гоголя в современной мировой культуре. Эта ситуация меняется буквально на глазах и, если можно так сказать, в лучшую сторону.

Мы помним опасение русского критика, современника Гоголя: мол, даже «самому образованному иностранцу» его творчество ничего не скажет... Но вот в Лондоне выходит книга известной серии, рассчитанной, как принято говорить, на массового читателя: “1001 Books, you must read, before you die” [15, с. 2007, 2017]. В оригинале, впрочем, как и переводе на русский, это звучит интригующе: «Тысяча и одно произведение, которые вы должны прочесть, прежде чем умрете». И среди произведений, играющих роковую роль, в этом перечне присутствуют два произведения Гоголя — «Мертвые души» и «Нос». С «Мертвыми душами» все более или менее понятно. Но другое произведение... Почему каждый, прежде чем умереть, должен прочитать «Нос»? Потому что эта немудреная с виду вещь, оказывается, таит в себе огромный философско-художественный потенциал.

И почувствовать, раскрыть этот потенциал, хотя бы небольшую его долю, удалось лишь в новое время — вспомним слова Д. Чижевского, сказанные в 1952 г.: «Трудно понять, почему никто из авторов многочисленных <...> комментариев к “Носу” не связал это произведение с ранней новеллой Кафки “Превращение”, очень близкой к гоголевской повести по своей основной интенции» [16]. В другой статье Чижевского (опубликована посмертно в 1978 г.) развивается

та же мысль: «Многие из его /Гоголя/ метафор можно понять лишь в свете новейшего сюрреализма. Не является ли лучшим комментарием к “непонятному” и зачастую превратно истолкованному гоголевскому рассказу “Нос” ранний рассказ Кафки “Превращение”»? [20]. Связь обоих произведений — излюбленная идея Чижевского, он повторяет ее и в своем итоговом труде — «Истории русской литературы» [21, с. 108].

Затронутые Чижевским эпизоды выполняют определенную роль в интерпретации гоголевского текста, но при этом ничего не прибавляют к этому тексту, так сказать, вещественно, текстуально. Между тем не редки и такие случаи, когда подобное прибавление (или наоборот — снятие, отъем) налицо, что непосредственно сказывается на смысловом движении и, соответственно, интерпретации текста. Посмотрим с этих позиций на некоторые Собрания сочинений Гоголя: по крайней мере два из них носят обозначение «Полное»: Полное собрание сочинений Н. В. Гоголя. Издание его наследников. М., 1862. Т. I–IV [6]; затем: Полное собрание сочинений. [Без обозначения места изд.], 1937–1952. Т. I–XIV [8]. В последнем случае подразумевается еще определение «академическое», поскольку на каждом томе этого издания стоит гриф «Академия наук СССР».

И вот случилось же такое, что за пределами упомянутого «академического» (и полного!) издания оказалась целая книга — «Размышления о Божественной литургии», хотя первоначально предполагалось опубликовать эту книгу, о чем было сообщено в предисловии к первому тому. Но затем пришлось отказаться от этой мысли, и в соответствующем (9-м) томе (1952) было объявлено, что книга печататься не будет, так как не представляет «литературного интереса» (!).

Жертвою усилившейся в 1940–1950-е гг. антирелигиозной политики явились и другие гоголевские тексты — его трактаты, в частности «О любви к Богу и самовоспитании», многочисленные молитвы на те или другие жизненные события (в частности, на окончание первого тома «Мертвых душ»), размышления и отдельные заметки религиозного характера и т. д. Разумеется, в новом издании все эти пробелы должны быть и будут ликвидированы.

Устранение пробелов и полнота публикаций — факты, непосредственно связанные с глубиной и тщательностью изучения творческой биографии Гоголя. Некоторые тексты в свое время еще не были осознаны как неотъемлемая часть творческого наследия писателя. Таковы дарственные надписи на книгах или же записи делового характера (например, прошение Гоголя-гимназиста в Конференцию Гимназии высших наук..., Запись «На 1846 <год>» и т. д.)

Наконец, надо иметь в виду и то обстоятельство, что некоторые гоголевские рукописи стали известны уже после завершения акаде-

мического собрания сочинений (1937–1952). Это уже знакомые нам гоголевские духовные трактаты, например «О тех душевных расположениях и недостатках наших, которые производят в нас смущение и мешают нам пребывать в спокойном состоянии» (напечатан в журнале «Русская литература». 1965. № 3; публикация Б. Бессонова [13]) или замечательная по изобразительной силе альбомная запись Марье Александровне Власовой (Harvard Library Bulletin. Volume XX. N. 3, July. 1972; публикация Романа Якобсона и Баяры Арутюновой [19]).

Правда, гоголевское Собрание сочинений, о котором сейчас идет речь, имело перед другими изданиями то преимущество, что оно владело физической возможностью ликвидировать эти пробелы, т. е. опубликовать тексты. Но надо считаться и с тем, что могут появиться новые неизвестные тексты, новые публикации, по отношению к которым любое издание всегда будет в роли догоняющего субъекта. И непременно возникнет такая ситуация, когда для выполнения этой роли появится необходимость в новом издании. Работа над Полным собранием сочинений — это в своем роде вечное задание, которое никогда не может и не будет претендовать на полную завершенность и окончательность.

Не меньше, чем полнота текстов, для настоящего издания имеет значение их расположение. Для самого Гоголя это была одна из важнейших задач. Начиная с первой прозаической книги, «Вечеров на хуторе...», почти все его последующие строятся по жанрово-циклическому принципу. Это относится прежде всего к «Арабескам», «Миргороду», но в определенной степени и к «Повестям», «Ревизору» с приложениями, «Драматическим отрывкам и отдельным сценам» (включающим «Женитьбу») и, конечно, к «Выбранным местам из переписки с друзьями...».

Однако в своем первом собрании сочинений Гоголь фактически разбил цикл «Арабесок», оставив из него лишь «Невский проспект», «Записки сумасшедшего» и «Портрет» (в новой редакции) и объединив их с четырьмя другими повестями («Нос», «Шинель», «Коляска» и «Рим»). В результате создалась довольно сложная, можно сказать, парадоксальная ситуация. С одной стороны, существовала книга (точнее, две книги: «Арабески», подобно «Вечерам на хуторе...» и «Миргороду», были изданы в двух частях), ставшая важным фактом истории литературы вообще и гоголевской художественной и духовной биографии в частности; а с другой стороны, Гоголь дважды (в планах собраний сочинений) подтверждал свой отказ от «Арабесок» как от цикла.

Сложившаяся ситуация подсказывала различные издательские решения, от выборочного печатания произведений до полного воспроизведения повестей из «Арабесок». В советское же время намети-

лась радикальная тенденция отказа от цикла вообще: «Арабески», как правило, не восстанавливались, зато помещались в полном составе «Повести». Этой тенденции следовало и упомянутое выше 14-томное академическое издание (1937–1952).

В настоящем издании предпринята попытка в анализе соотношения различных редакций распознать движение, развитие гоголевской художественной мысли. В самом деле, Гоголь разбил один цикл («Арабески»), отменив его с помощью другого цикла («Повести»). Мы сохраняем и первый цикл, и его отмену, показывая движение писателя от одного решения к другому, демонстрируем в то же время самоценность и значительность каждого этапа этого движения. В текстологическом смысле это можно сравнить с печатанием двух различных версий (редакций) одного произведения: новая версия отменяет предшествующую, но и предшествующая сохраняет свой смысл и свое историческое значение.

Иерархия редакций (версий) до некоторой степени аналогична иерархии лингвистических разночтений и элементов. Существует мнение о необходимости полного игнорирования этих элементов, если они противоречат современным лингвистическим нормам, или наоборот — о необходимости полного их принятии. Однако соотношение этих элементов и, соответственно, редакторское решение строится по более сложной схеме.

На речевой палитре произведений нет ничего такого, что бы носило эпатажный характер. Наоборот, общая установка издания состоит в том, чтобы воспроизвести подлинные тексты Гоголя средствами современной графики и в соответствии с современными нормами орфографии и пунктуации. Это не помешает, а, наоборот, даст возможность наиболее выразительно и полно передать своеобразие и оригинальность гоголевского стиля.

Настоящее издание [9] должно состоять из 23 томов. К сегодняшнему дню вышло четыре тома: том I («Вечера на хуторе близ Диканьки», «Ганц Кюхельгартен» и юношеские произведения), том III («Арабески», а также не входящие в циклы отдельные произведения 1830–1834 гг.), том IV («Ревизор» и примыкающие к нему произведения), том VII (этот том, включающий в себя первый том «Мертвых душ», состоит из двух частей, фактически равных по объему двум томам).

Говоря о следующих томах, находящихся в настоящее время в работе, подчеркнем некоторые особенности, отличающие настоящее издание.

Отдельный том (IX) представит Гоголя-ученого. Здесь прежде всего — большое количество работ, связанных с деятельностью Гоголя в качестве преподавателя истории в Патриотическом институте и адъюнкт-профессора всеобщей истории Петербургского университета.

Специальные разделы этого тома составляют работы по этнографии, сельскому хозяйству, а также материалы для словаря русского языка.

Также отдельным томом (XI) Гоголь представлен как религиозный писатель, здесь собрана его духовная проза, в том числе и упоминавшееся выше «Размышление о Божественной литургии». Если бы тома собрания сочинений принято было озаглавливать, то в данном случае подошло бы название, которым норвежский ученый Гейр Хетсо снабдил свой анализ неизвестных и малоизвестных гоголевских текстов — «Гоголь как учитель жизни: новые материалы» (Scando-Slavica. 1988. Tomus 34. P. 55–67 [2]).

В отдельном томе (XII) — гоголевские материалы биографического характера, в частности его записные книжки, конспекты, записи и заметки. Благодаря же новейшим изысканиям итальянских исследователей Чинции де Лотто, Риты Джулиани и других, представилась возможность представить материалы, связанные с занятиями Гоголя по изучению итальянского языка.

Наконец, девять томов (с XIII по XXI) посвящены двусторонней переписке Гоголя. Если учесть, что среди корреспондентов Гоголя были А. С. Пушкин, В. А. Жуковский, С. Т., И. С., К. С. и О. С. Аксаковы, В. Г. Белинский, С. П. Шевырев, Н. М. Языков, М. П. Погодин, П. А. Плетнев, А. А. Иванов, А. О. Смирнова-Россет и многие другие и что все эти материалы будут подробнейшим образом прокомментированы, то станет очевидным, что девять томов переписки представят ценнейший материал, существенно важный для изучения культуры и общественной мысли большого периода российской истории.

Полнота, обстоятельность комментария, как реального, так и проблемного, — необходимое условие настоящего издания. Этим обусловлены существенные объемы томов — в каждом из них около 1000 страниц. Показательный пример — состоящий из двух частей 7-й том, который включает в себя только первый том «Мертвых душ», при этом комментарию отведено более трети общего объема. (Второй же том поэмы будет помещен уже в следующем 8-м томе настоящего издания.)

Как и другие собрания сочинений, настоящее издание Гоголя в определенной мере носит коллективный и международный характер, так как пользуется вниманием и советами как отечественных, так и зарубежных специалистов, что согласуется с общей, в частности лингвистической, установкой всего издания (лингвистический консультант издания — А. Д. Шмелев).

Вот характерное письмо профессора университета в Бамберге Питера Тиргена (для выразительности Тирген приписал еще другое свое имя: Петр Иванович):

«Многоуважаемый коллега, дорогой Юрий Владимирович!

Недавно я был в Марбахе и просмотрел там в Немецком литературном архиве многочисленные каталоги аукциона Штаргардт. При этом мне удалось обнаружить большое количество писем Гоголя (все они, как я полагаю, проданы с аукциона). Посылаю Вам соответствующие копии, надеюсь, что указанные там письма окажутся важными и полезными для нового издания Гоголя.

С сердечным приветом и наилучшими пожеланиями —

П. Тирген,

Ваш Петр Иванович».

А вот другой отклик — Риты Джулиани, профессора Римского университета Ла Сапиенца. Обозревая вышедшие тома настоящего полного собрания сочинений Гоголя и остановившись прежде всего на последних томах, посвященных «Мертвым душам», Рита Джулиани лаконично формулирует свой вывод: «Новое академическое издание “Мертвых душ”, или Торжество филологии» [10, с. 369].

Американский же профессор Роберт Магуаер, автор антологии «Гоголь с точки зрения XX века» (1974) [18] и монографии “Exploring Gogol” («Изучая Гоголя». Stanford. California, 1994) [18], отстаивает мысль о необходимости международной поддержки издания Полного собрания сочинений Гоголя: “I am sure it would find many willing contributors” [14, с. 494].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1953–1959. Т. 6. 1955. 793 с.

2 *Гейр Хетсо*. Гоголь как учитель жизни: Новые материалы // Scando-Slavica. 1988. Tomus 34. P. 55–67.

3 *Гоголь Н.В.* Сочинения Николая Гоголя: в 4 т. СПб.: В Тип. А. Бородина и Ко, 1842.

4 *Гоголь Н.В.* Сочинения: в 6 т. М.: В Университетской тип., 1855–1856. Т. 1–2, 4–6.

5 *Гоголь Н.В.* Сочинения и письма. СПб.: П. А. Кулиш, 1857. Т. 1–6.

6 *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений Н. В. Гоголя. Издание его наследников. М.: Тип. Бахметева П., 1862. Т. I–IV.

7 *Гоголь Н.В.* Сочинения Н. В. Гоголя. Изд. 10-е. Текст сверен с собственноручными рукописями автора и первоначальными изданиями его произведений Николаем Тихонравовым. М., 1889. Т. 1–5. М.; СПб., 1896. Т. 6. СПб., 1896. Т. 7.

8 *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, [1937–1952]. Т. I–XIV.

9 *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. и писем: в 23 т. М.: Наука, ИМЛИ РАН. 2003.

10 *Джулиани Р.* Новое академическое издание «Мертвых душ», или Торжество филологии / пер. с итальянского О. Лебедевой // Вопросы литературы. 2014. № 4 (июль-август). С. 369–380.

11 Критика и эстетика: [Сборник] / *И.В.Киреевский* [сост., вступ. ст., с. 7–42, и примеч. Ю.В.Манна], 2-е изд., испр. и доп. М.: Искусство, 1998. 462 с.

12 *Лонгинов М.Н.* Заметки по случаю нового издания сочинений и писем Гоголя // Московские ведомости. 1857. № 74 (20 июня). 440 с.

13 Новые автографы русских писателей: Публикация произведений и писем Лермонтова, Гоголя, Некрасова, Достоевского и Чехова из коллекции академика Н.П.Лихачева, хранящейся в архиве Ленинградского отделения Института истории АН СССР // Русская литература. 1965. № 3. С. 193–208.

14 Письмо Роберта Магуаера // *Манн Ю.В.* «Память-счастье, как и память-боль»... Воспоминания, документы, письма. 2-е изд. М.: РГГУ, 2014. 567 с.

15 *Boxall Peter*. 1001 Books You Must Read Before You Die. London: Cassell Illustrated, 2008. 960 p.

16 *Cizevsky Dm.* Gogol: Artist and Thinker // The Annals of the Ukrainian Akademi of Arts and Scieces in the U. S. New Jork. Vol. 2. Summer, 1952. 2(4). C. 261–278.

17 *Maguire Robert A*. Exploring Gogol. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1994. 409 p.

18 *Maguire Robert A*. Gogol from the Twentieth Century: Eleven Essays. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1974. 415 p.

19 *Roman Jakobson and Bajara Aroutunova*. An unknown album page by Nikolaj Gogol. Harvard Library Bulletin, 1972, July, vol. XX, № 3, pp. 236–237.

20 *Tschizevski D.* Gogols Ja und Nein // Archiv fuer das Studium der neureren Sprachen und Literaturen. 1978. Bd. 215, H. 2. S. 347–355.

21 *Tschizewskij D.* Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. I . Die Romantik. München, 1977. Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts: 2 Bd. München, 1964. Bd.1: Die Romantik. 183 S. (Forum Slavicum; 1).

REFERENCES

1 Belinskii V.G. *Polnoe sobranie sochinenii: v 13 t.* [Complete works: in 13 vol.] Moscow, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1953–1959. Vol. 6, 1955. 793 p. (In Russ.)

2 Geir Khetso. Gogol' kak uchitel' zhizni: Novye materialy. *Scando-Slavica*. 1988, tomus 34, pp. 55–67. (In Russ.)

3 Gogol' N.V. *Sochineniia Nikolaia Gogolia: v 4 t.* [The Writings of Nikolai Gogol: in 4 vol.]. St. Petersburg, Typography of A.Borodin&Ko Publ., 1842. (In Russ.)

4 Gogol' N.V. *Sochineniia: v 6 t.* [Compositions: in 6 vol.] Moscow, University typ. Publ., 1855–1856. Vol. 1–2, 4–6. (In Russ.)

5 Gogol' N.V. *Sochineniia i pis'ma* [Writings and letters]. St. Petersburg, P.A.Kulish Publ., 1857. Vol. 1–6. (In Russ.)

6 Gogol' N.V. *Polnoe sobranie sochinenii N. V. Gogolia. Izdanie ego naslednikov* [Complete works of N.V.Gogol. The publication of his heirs]. Moscow, Typography of Bakhmetev P. Publ., 1862. Vol. I–IV. (In Russ.)

7 Gogol' N. V. *Sochineniia N. V. Gogolia. Izd. 10-e.* Tekst sveren s sobstvennoruchnymi rukopisiami avtora i pervonachal'nymi izdaniiami ego proizvedenii Nikolaem Tikhonravovym [Composition N.V.Gogol. Ed. 10. The Text collated with the handwritten manuscripts of

the author and the original editions of his works by Mykola Tihonravov]. Moscow, 1889. Vol. 1–5. Moscow, St. Petersburg, 1896. Vol. 6. St. Petersburg, 1896. Vol. 7. (In Russ.)

8 Gogol' N.V. *Polnoe sobranie sochinenii.* [Complete works. Vol. I–XIV]. [Moscow, Leningrad], AN SSSR Publ, [1937–1952]. T. I–XIV (In Russ.)

9 Gogol' N.V. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 23 t.* [Complete works and letters: in 23 vol.]. Moscow, Nauka, IMLI Publ., 2003. (In Russ.)

10 Dzhuliani R. Novoe akademicheskoe izdanie "Mertvykh dush", ili Torzhestvo filologii. Perevod s ital'ianskogo O. Lebedevoi [A New academic publication of "Dead souls", or the Triumph of Philology. Translation from Italian by O. Lebedeva]. *Voprosy literatury* [Questions of literature], 2014, no 4 (July-August), pp. 369–380. (In Russ.)

11 *Kritika i estetika*: [*Sbornik*], I.V. Kireevskii [sost., vstup. st., s. 7 42, i primech. Iu.V. Manna], 2-e izd., ispr. i dop. [Criticism and aesthetics: [Collection]]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1998. 462 p. (In Russ.)

12 Longinov M.N. Zametki po sluchaiu novogo izdaniia sochinenii i pisem Gogolia [Notes on the occasion of the new edition of the works and letters of Gogol]. *Moskovskie vedomosti* [Moscow news], 1857, no 74 (June 20). 440 p. (In Russ.)

13 Novye avtografy russkikh pisatelei: Publikatsiia proizvedenii i pisem Lermontova, Gogolia, Nekrasova, Dostoevskogo i Chekhova iz kollektsii akademika N.P. Likhacheva, khraniashcheisia v arkhive Leningradskogo otdeleniia Instituta istorii AN SSSR [New autographs of Russian writers: Publication of the works and letters of Lermontov, Gogol, Nekrasov, Dostoevsky, and Chekhov from the collection of academician N.P. Likhachev, stored in the archives of the Leningrad branch of the Institute of History of the USSR]. *Russkaia literature* [Russian literature], 1965, no 3, pp. 193–208. (In Russ.)

14 Pis'mo Roberta Maguaera. Mann Iu. V. *"Pamiat'-schast'e, kak i pamiat'-bol'"... Vospominaniia, dokumenty, pis'ma. 2-e izd.* ["Memory, happiness, and memory pain"... Memories, documents, letters. Second edition]. Moscow, RGGU Publ., 2014. 567 p. (In Russ.)

15 Boxall Peter. *1001 Books You Must Read Before You Die.* London, Cassell Illustrated, 2008. 960 p.

16 Cizevsky Dm. Gogol: Artist and Thinker. *The Annals of the Ukrainian Akademi of Arts and Scieces in the U.S.* New Jork. Vol. 2. Summer, 1952, 2(4), pp. 261–278.

17 Maguire Robert A. *Exploring Gogol.* Stanford, Calif, Stanford University Press, 1994. 409 p.

18 *Maguire Robert A. Gogol from the Twentieth Century: Eleven Essays.* Princeton, N.J., Princeton University Press, 1974. 415 p.

19 Roman Jakobson and Bajara Aroutunova. An unknown album page by Nikolaj Gogol. *Harvard Library Bulletin*, 1972, July, vol. XX, no 3, pp. 236–237.

20 Tschizevski D. Gogols Ja und Nein. *Archiv fuer das Studium der neureren Sprachen und Literaturen*, 1978. Bd. 215, H. 2. S. 347–355.

21 Tschizewskij D. Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. I. Die Romantik. München, 1977. *Russische Literaturgeschichte* des *19. Jahrhunderts*: 2 Bd. München, 1964. Bd.1: Die Romantik. 183 S. (Forum Slavicum; 1).

DOI: 10.22455/2500-4247-2016-1-3-4-216-234
УДК 82(091); 82:7; 82-2; 792.03
ББК 83.3(0), 83.3(0)5, 83.3(2Рос=Рус)1, 84–4, 85.334

НАРОДНЫЙ ТЕАТР ЛЬВА ТОЛСТОГО: НАЧАЛО ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОГО СЛУЖЕНИЯ ПИСАТЕЛЯ

Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 10 мая 2016 г.

Аннотация: Целью статьи является исследование начального этапа просветительского служения Л. Н. Толстого в сфере народного театра на примере сценической истории комедии «Первый винокур» (1886). Своей задачей видим реконструкцию первой постановки этой пьесы, которую готовил В. Г. Чертков по поручению писателя, на основе архивных данных и фактов из периодической печати за 1886 г. Впервые установлено, что В. Г. Чертков действовал в четырех направлениях. Велись переговоры с московским балаганом, с Василеостровским театром для рабочих, с петербургскими сценическими площадками и с кружком народного гулянья на Шлиссельбургском тракте под Санкт-Петербургом (село Александровское). В научный оборот вводятся даты первой постановки «Первого винокура» в селе Александровском (6 и 20 июля 1886 г.), вызвавшей резонансный отклик у публики. Впервые освещаются причины, по которым не состоялись другие готовящиеся спектакли. Постановке в московском балагане и в Василеостровском театре для рабочих помешали технические и материальные трудности, тогда как символизм толстовской комедии (образы чертей, картина ада) явился непреодолимым препятствием для инсценировок в тех балаганных театрах, с которыми В. Г. Чертков налаживал сотрудничество при посредничестве мецената И. М. Сибирякова.

Ключевые слова: Лев Толстой, народный театр, комедия «Первый винокур» (1886), сценическая история, просветительская деятельность Толстого, хроника народных представлений за 1886 г.

Информация об авторе: Ирина Игоревна Сизова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 Москва, Россия. E-mail: u_sizova@bk.ru

LEO TOLSTOY'S POPULAR THEATRE: THE BEGINNING OF THE WRITER'S EDUCATIONAL SERVICE

Irina I. Sizova

A. M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Received: May 10, 2016

Abstract: This article examines the first phase of Leo Tolstoy's educational service in the field of the popular theatre on the example of the stage history of his comedy *The First Distiller* (1886). I see my task in the reconstruction of the first stage version of this play prepared by V.G. Chertkov on the author's request, with the use of archival information and data from the periodicals of 1886. For the first time, the essay argues that Chertkov was working in four different directions. He was negotiating with Moscow Buffonery Theatre, Vasileostrovskiy Workers' Theater, St. Petersburg scenic platforms, and the Theatre of Popular Entertainment in the village of Alexandrovskoe near St. Petersburg. Chertkov covered the first performance of *The First Distiller* (Alexandrovskoe, July 6 and 20 1886) that had a big resonance. The essay explains (for the first time in Tolstoy criticism) why other performances of this play had never taken place. Technical and financial difficulties prevented performances in Moscow Buffonery Theater and Vasileostrovskiy Theater. The symbolism of Tolstoy's comedy (his images of devils and hell) became an impediment for staging the play at other popular theaters that Chertkov reached with the help of the patron of art, I.M. Sibiryakov.

Keywords: Leo Tolstoy, popular theater, comedy *The First Distiller* (1886), history of performances, Leo Tolstoy's educational service, chronicle of popular performances (1886).

Information about the author: Irina I. Sizova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: u_sizova@bk.ru

Понятие «народный театр» в театральной эстетике означает непрофессиональный (изначально — фольклорный) театр, в котором народ является исполнителем и зрителем. Оно включает также достаточно широкий круг художественных проявлений и различные типы театров, объединенных общей функцией — не только приобщать народ к искусству, но и давать ему возможность самому создавать культурные ценности [24, с. 3].

Обращение Л.Н. Толстого-художника к народному театру в середине 1880-х гг. оказалось созвучно современным ему общественно-культурным и художественным исканиям. Замыслы об устроении народных (общедоступных) театров долгое время не реализовались в Российской империи. Монополия императорских театров препятствовала осуществлению многих проектов и была отменена только в 1882 г.

Создание народных театров, по мысли Толстого, — «огромного значения» и «доброе Божье дело», которое «непременно пойдет и будет иметь огромный успех» [23, с. 329]. Драматический жанр народной литературы писатель считал «могучим» и «непосредственным» «средством» воспитательного воздействия на читателя и зрителя [1, с. 319]. Толстой-просветитель был убежден в том, что пьеса, сыгранная на народной сцене, в отличие от «интеллигентского искусства», преобразует внутренний мир человека «непосредственным действием»: «здесь или самое настоящее, или уж никуда не годится» [1, с. 319].

Немногие современники писателя положительно воспринимали его новое увлечение; завершенные, известные широкой публике образцы этого вида творческой деятельности художника до появления «Власти тьмы» являлись главным образом переработкой в драматическую форму некоторых его рассказов («Чем люди живы», «Как чертенок краюшку выкупал»). Не принимали произведения драматической формы Толстого для «простых» людей, как и его народную литературу в целом, сторонники жесткой критики религиозно-философских и этических воззрений писателя, которая в 1880-е гг. сплотила представителей разных социальных классов и групп.

«Слухи о работе гр. Толстого над драматическими пьесами для народного театра, — сообщала 16 июня 1886 г. общественно-политическая газета “Русские ведомости”, — перешли уже в область действительности: в новой театральной газете *Дневник актера* началась печатанием переделка рассказа гр. Толстого “Чем люди живы”, а книжный склад “Посредник” издал его комедию “Первый винокур”» [15, с. 3]. С точки зрения автора заметки, этот художественный опыт Толстого представлял собой только «толчок, благодаря которому мечта перешла на почву действительности, но которого еще недостаточно, чтобы считать эту мечту — вполне осуществившейся» [15, с. 3].

Живо откликнулась периодическая печать на строительство и открытие Василеостровского театра для рабочих в Санкт-Петербурге под руководством провинциального актера П. А. Денисенко, обратившегося за помощью к Толстому. Будущий антрепренер был совсем неизвестен публике, опасающейся за исполнение столь высокой задачи. «В штыки» воспринимали репертуар, сосредоточенный исключительно на пьесах из народного быта, а также личное участие в устроении народного театра Толстого.

Так, анонимный рецензент газеты «Театр и жизнь» 24 сентября 1886 г. язвительно заключал: «Исключительный выбор пьес из народного быта еще кой-как можно объяснить, хотя, право, не следовало бы забывать в народном театре пьес исторических. Ведь народный театр — не только место развлечения, но и школа... Но какое отношение имеют к народному театру “переделки из произведений Льва Толстого” — мы решительно отказываемся понять. Если г. Денисенко думает, что в русской драматической литературе не имеется ни одной пьесы, годной для народной сцены, то он жестоко заблуждается. <...> “Переделки” таких литераторов, как г. Денисенко и tutti quanti, уместны только на балаганах, где гг. увеселители хлопочут лишь о том, чтобы было дешево да барышей побольше... Но народный театр — не балаган и балаганных “литераторов” не следует подпускать к нему даже на выстрел» [20, с. 2].

В историографии научных работ, посвященных сценическому толкованию комедии «Первый винокур, или Как чертенок краюшку заслужил» при жизни Толстого, известно всего лишь о четырех спектаклях: в селах Александровское под Санкт-Петербургом, Петино в Воронежской губернии, Телятинки в Тульской губернии и в театре Мориса Потшера (Потешера) во Франции [2, с. 675–676; 14, с. 26–27; 4, с. 310–312; 16, с. 360–361]. До настоящего времени не предпринимались действия, направленные на дополнение этого списка, уточнение его деталей, а также на поиск и систематизацию отзывов современников писателя о постановках его комедии. Обойден вниманием исследователей вопрос о представлении «Первого винокура» в балагане на Пасхальные празднества 1886 г. В решении этого вопроса есть определенная сложность. О спектакле на Светлой неделе 1886 г. умалчивают относящиеся к этому времени материалы переписки Толстого, эпистолярного общения, мемуаров его близких и современников. Исключение составляют несколько документов: письмо С. А. Толстой к Т. Л. Толстой от 3 марта 1886 г., письма композитора и музыкального критика В. С. Серовой к Толстому от 14 и 27 марта 1886 г. и ее воспоминания, «осевшие» в периодике 1880–1890-х гг. Свою роль сыграло предпринятое нами фронтальное исследование газет и журналов означенного периода. Обратимся к фактам.

3 марта 1886 г. пьесу «Первый винокур» передали балаганщику для постановки на Святой неделе, о чем в тот же день М. Л. Толстая сообщила Т. Л. Толстой[1]. Сведения о том, что произведение Толстого предполагалось играть в Москве, в театре-балагане, нам удалось найти в периодике того времени.

18 апреля появилась заметка в «Русских ведомостях», 20 апреля — в «С. Петербургских ведомостях», 22 апреля — в «Театре и жизни» [21, с. 2; 22, с. 3; 19, с. 2]. В анонсе объявлялось, что Толстой окончил либретто на музыку В. С. Серовой, и указывались места проведения мероприятия: «Попытку постановки этой оперы предполагается сделать в Москве, в театре-балагане, а также в одном из сел Тверской губернии, в имении Н. В. Верещагина, пожелавшего оказать содействие к осуществлению первого опыта оперного представления в деревне» [21, с. 2].

Промышленник Н. В. Верещагин был известен в обществе своей деятельностью по улучшению отечественного молочного хозяйства, развернутой в старинном волжском селении Едимоново (в древности Гедимоново) Тверской губернии. С декабря 1885 г. в этой местности поселились Серовы — художник В. А. Серов, в ту пору ученик Академии художеств, и его мать В. С. Серова, добрые знакомые Н. В. Вере-

[1] ОР ГМТ. Ф. 42. № 26078. Л. 1 об. Сообщение М. Л. Толстой представляет собой приписку в письме С. А. Толстой к Т. Л. Толстой от 3 марта 1886 г.

щагина. В середине 1886 г. силами рабочих сыроварни и крестьянской молодежи В. С. Серова поставила в имении Н. В. Верещагина пьесу «Первый винокур», музыку к которой сочинила сама.

Толстой встречался с В. С. Серовой и просил ее написать музыку к комедии для представления в московском театре-балагане. 14 марта 1886 г. В. С. Серова обратилась к Толстому, продолжив в письме начатый при личных встречах с писателем диалог о способах адаптации видов искусства к народному восприятию: «Хочу Вам сказать, что томлюсь в ожидании Вашей рукописи. Времени до открытия балаганов так мало; я же хочу написать музыку не только понятную, но по возможности и красивую. В этом, дорогой Лев Николаевич, Вы мне не мешайте! В вопросах о сохранении красоты даже в народных операх я с Вами никогда не сойдусь! Ведь и родные могут расходиться во взглядах? Никакой работы я не хочу начинать в ожидании обещанной, потому что перебивать музыкальные мысли очень неудобно, я же настроилась на “*русский лад*”. Поспешите, прошу Вас, мне выслать поскорее рукопись» [18, с. 38]. По словам музыковеда Н. Ф. Финдейзена, В. С. Серова сообщила ему, что Толстой прислал ей «замечательное письмо о народном театре», которое, к ее великому сожалению, сгорело во время пожара в имении Н. В. Верещагина летом 1886 г. [18, с. 38].

Уже 27 марта композитор вновь направила письмо в Ясную Поляну:

> «Получила, Лев Николаевич, Вашу рукопись и выискала пока три музыкальных момента. 1) Когда мужик пашет, может быть очень милая музыкальная картинка вставлена. Слышна издали свирель; позвякиванье колокольчиков от коров и песенка <?>, исполненная женским голосом. Все это происходит за сценой. В оркестре должна быть обрисована эта сельская поэтическая тишь с нарушающими, хотя вполне гармонирующими с сельским покоем, упомянутыми звуками. Это будет служить вступленьем, но с открытым занавесом, а то при увертюрах публика, даже не простая, не считает себя обязанной слушать музыку. Я бы желала, чтоб звуки невольно каждого потянули в мою дорогую деревенскую сферу. 2). Пляска залихватская на мотив: “Ай да малина! Ай да калина!!” 3). Хоровод. Если времени хватит и если балаганщик пожелает сделать *grand spectāle* (не выходя из балаганных условий), то можно пустить всякую комическую, музыкальную чертовщину в аду, до появления старшого. Красный огонь будет очень привлекать малолетнюю публику. Во всяком случае, я должна списаться с Вашим балаганщиком о составе оркестровых и хоровых силах. Поэтому поспешите мне сообщить его адрес и Ваше согласие на вставку этих двух не упомянутых в либретто сцен, иначе приступать

трудно к работе, а спешить следует, если даже балаганы до 15 мая будут открыты: нужно ведь со всеми разучить партии!»[2]

В приписке к письму В.С.Серова сформулировала вопросы к балаганщику о составе оркестра. «Потрудитесь их ему доставить, — просила она Толстого, — а я буду уже ждать ответа от него. 1) Сколько есть струнных инструментов? скрипок, альтов и басов? 2) Сколько есть деревянных духовых? Гобой, флейта (малая и большая), кларнет, фагот. 3) Сколько есть медных духовых? Есть трампетка и тромбон? Валторна? 4) Шумящих инструментов? Есть треугольники, медные горелки, большой барабан? Сколько мужских и женских голосов в хоре? Можно рассчитывать на запевало?»[3]

В периодической печати за 1886 г. нами обнаружены заметки о народных гуляниях и балаганных представлениях с апреля по август этого года; сведений о пьесе Толстого в них нет.

Пасха в 1886 г. приходилась на 13 апреля. В воскресный день и в понедельник, 14-го числа в связи с праздником газеты не вышли. Открытие спектаклей в театрах после Святой состоялось 20 апреля, как видно из заметки в «Московских ведомостях» от 20 апреля [6, с. 2].

Подробности о гуляньях в Москве сообщали «Русские ведомости». В первые два дня Святой Пасхи праздничные гулянья на Девичьем поле были немноголюдны, несмотря на то что поле совершенно просохло. Поставили всего два больших балагана, несколько «Петрушек» и карусели. Вообще [7, с. 2]. 1 мая автор фельетона «Московская жизнь» в «С. Петербургских ведомостях» предположил, что гулянья на Девичьем поле в апреле посещались «особенно» мало, «может быть, отчасти и благодаря погоде» [5, с. 1]. Зрелищами в Москве, констатировал он, Светлая неделя не особенно богата. В театре-буфф шла все время одна и та же пьеса «Вот так пилюли!», «устаревшая и мало занимательная» [5, с. 1]. Несмотря на хорошую обстановку, это «волшебное представление» исполнялось «довольно вяло и скучно» [5, с. 1].

1 мая состоялось обычное гулянье в Сокольниках, многолюдное, по случаю хорошей погоды. С четырех часов пополудни началось движение экипажей от Красных ворот по Каланчевской улице и Краснопрудскому шоссе и по Басманной. Пешеходы загородили обе стороны Богородского шоссе, круг и громадную рощу так называемого «Старого гулянья», где по обыкновению были карусели, балаганы с Петрушкой, качели, а в самой роще «простолюдины» водили хороводы и пели песни. Сравнительно с прошлыми годами, несмотря на громадное стечение публики, на «Старом гулянье» попадалось мало

[2] ОР ГМТ. Ф. 1. № 185/55–2. Л. 1–1 об.
[3] ОР ГМТ. Ф. 1. № 185/55–2. Л. 2.

пьяных: по распоряжению администрации не был разрешен балаган, где продавалось пиво, и был закрыт трактир «Теремок», между Сокольниками и Богородским [8, с. 3].

10 мая газеты извещали о скором открытии «Сада Петровского парка» при летнем театре. Театр и сад снял купец А. В. Мельников для устройства летом ежедневных бесплатных гуляний, в составе которых музыка и хор певиц в саду, театральные представления [9, с. 3].

Ивановский базар и гулянье на Девичьем поле, начавшиеся «подторжьем» (кануном) 28 августа, прекрасно удались, благодаря стоявшей все эти дни хорошей погоде. Народу 29 августа было до двадцати девяти тысяч. На поле устроили «очень чистенькие» частные лавки, несколько балаганов с неизменным Петрушкой, карусели и кегельбаны (дороги с кеглями). В последний день гулянья, 31 августа, играл оркестр музыки [10, с. 3].

В северной столице народные увеселения на Марсовом поле, как писали газеты 6 апреля, «обещали быть» на Пасху более интересными, чем на Сырной неделе (Масленице). По обстановке и устройству выделялась приготовляемая А. Н. Федоровым феерия Ж. Верна «Вокруг света». «Недурной» оказалась также феерия «На берегах красавицы Невы», которую ставил А. П. Лейферт. У В. М. Малафеева, в первом балагане, шла драма в картинках «Взятие Казани при царе Иоанне IV», а в пятом балагане вниманию зрителей предлагали цирк обезьян. Гантман ставил драму «Дон-Кихот», Лавров — «Купца Иголкина» Н. П. Боголюбова, Студенников — «Войну кухарок с дворниками» [25, с. 2].

Очевидно, постановка «Первого винокура» в столичных балаганах на Пасху и позднее в 1886 г. не состоялась, за исключением представления в селе Александровском под Санкт-Петербургом. В 1886 г. композитор В. С. Серова опасалась, что Толстой может не успеть подготовить свою пьесу к Пасхе, но спустя восемь лет (в 1894 г.) с огорчением говорила о том, что ее музыка оказалось невостребованной для балагана. Действительно, не неготовность пьесы, а сугубо технические причины, помешали ее Пасхальному представлению. «Когда наступила Пасха, — вспоминала В. С. Серова, я полюбопытствовала узнать об участи “Винокура”. Если бы даже моя музыка оказалась подходящей, она не увидала бы света Божьего в балагане: нужны были хоры, оркестр, хоть в самом элементарном составе; но об этом Л. Н. нимало не задумывался и на мой вопрос: “Кто же будет исполнять музыку?” — очень затруднился ответом» [17, с. 85].

«Первым винокуром» Толстого намеревался открыть сцену Василеостровского для рабочих театра в Санкт-Петербурге его антрепренер П. А. Денисенко. Закрытое театральное здание было сооружено в 1887 г. усилиями фабрикантов с Васильевского острова и владель-

цев предприятий Галерной гавани и Чекуш. Строительство началось 20 сентября 1886 г. и велось очень спешно с тем, чтобы открытие театра последовало не позднее января 1887 г. [20, с. 2]. Владельцы театра сдали его в аренду провинциальному актеру П. А. Денисенко.

Долгое время считалось, что письма П. А. Денисенко к Толстому не известны. Редакторы шестьдесят третьего тома Юбилейного издания В. С. Мишин и М. Я. Цявловский предполагали, что Толстой мог их уничтожить, так как впоследствии общение с актером было для него «тяжелым» [23, с. 330].

Версия В. С. Мишина и М. Я. Цявловского не верна. В архиве Толстого сохранилось семь писем П. А. Денисенко к писателю, шесть за 1886 г. (от 4 марта, 14 мая, 1 июля, 7 июля, 17 августа, 10 сентября) и одно за 1889 г. (от 18<?> января)[4]. Эти документы раскрывают малоизвестные подробности сложного подготовительного этапа в открытии народного театра в Санкт-Петербурге, формирования его репертуара, издания журнала «Дневник русского актера», деятельного участия Толстого в решении разных вопросов. Часто актер настоятельно просил привлечь к делу меценатов, стремился к личным встречам с Толстым, посредником которых выступал В. Г. Чертков.

Три письма П. А. Денисенко к В. Г. Черткову за 1886–1887 гг. хранятся в архиве семьи Чертковых в РГАЛИ. В них говорится, в частности, о народном театре и фигурирует имя Толстого. Например, в конце февраля 1886 г. на обороте визитки артиста карандашом записана просьба о встрече: «Будьте любезны, сообщите мне, хотя по городской почте, когда у Вас есть свободная минутка переговорить о деле. Я приду»[5]. 10 января 1887 г. П. А. Денисенко сообщал о необходимости личного общения с редактором «Посредника»: «Уважаемый Владимир Григорьевич! Мне крайне необходимо переговорить с Вами по поводу Л<ьва> Н<иколаевича> Т<олстого>. Покорнейше прошу Вас назначить мне сегодня или послезавтра время, когда могу видеть Вас»[6].

К организации Василеостровского театра П. А. Денисенко приступил без прочной материальной базы. Поэтому издание журнала он рассматривал как «якорь спасения», дополнительную возможность для финансовой стабилизации. Из письма к Толстому от 4 марта 1886 г.: «Вы писали, граф, что журнал неуместен при народном театре, я согласен, но пока приведет Бог добиться его осуществления и служить в нем, надо же чем-нибудь существовать с семьей, так как странствовать с семьей 2 раза в год по провинции и получать обрывки содержания становится невыразимо тяжело. В такой жизни глохнет талант, мысль и любовь к делу, которому принес я все силы ума и

---

4 ОР ГМТ. Ф. 1. № 147/6–1–7.

5 РГАЛИ. Ф. 552. Оп. 1. Ед. хр. 1030. Л. 2–2 об.

6 РГАЛИ. Ф. 552. Оп. 1. Ед. хр. 1030. Л. 3.

души. Вот что руководило мной главным образом при создании журнала, который в то же время являлся <...> горячим выразителем того горького и мрачного положения, в каком находится наш театр и его служители, их тысячи, существующие в государстве как случайное явление, ничем не санкционированное»[7].

17 августа П. А. Денисенко спрашивал Толстого, не готово ли обещанное им «новое произведение» для «Дневника русского актера», что позволило бы выручить в принадлежащей актеру доле журнала средства на народный театр. Однако писатель не смог исполнить свое обещание.

Открытие народного театра продвигалось туго. К середине мая 1886 г. санкт-петербургский градоначальник П. А. Грессер всего лишь «обнадежил» П. А. Денисенко в том, что он возглавит управление. Душили материальные затраты, в том числе на «самое важное в театре», на его труппу. Комиссия по созданию народного театра оказалась бессильной, так как она не могла вести расходов, пока нет учреждения (письмо от 14 мая).

К началу июня наметились перемены. П. А. Денисенко, которому понадобилось очень много любви, терпения и веры, чтобы «не отступиться», удалось арендовать театр бесплатно сроком на десять лет; в случае «хорошего» управления «пользование» театром обещали продлить еще на десять лет. Актер получил широкие полномочия и стал «хозяином всего дела»: в его ведение попадали репертуар, артисты, «решительно все порядки», а также народные гулянья. Газеты «Новости», «Новое время» и другие, извещали о том, что комиссия по постройке народного театра вошла в соглашение с П. А. Денисенко (письмо от 1 июля)[8].

В аренду театр был принят «почти вчерне». Еще только предстояло устроить декорации, костюмы, сотни других мелочей, включая окраску залы и обивку мест. На занавесе предполагалось изобразить густые темные облака, через которые пробивается сильный и красивый луч света. На стенах планировали разместить портреты главных работников русского театра, а также надписи, объясняющие народу «самым простым образом: порядок, поведение и уважение друг к другу»[9]. Буфет (без спиртных напитков, пива и табака) и книжную лавку для фирмы «Посредник» спроектировали в главной комнате — столовой. Такая же лавка могла появиться и в саду. Отдельное помещение хотели предоставить женщинам, не желающим находиться в общей комнате. Цены в театр установили «самые дешевые» (тридцать, двадцать пять и десять копеек)[10].

---

7 ОР ГМТ. Ф. 1. № 147/6–1. Л. 1 об.
8 ОР ГМТ. Ф. 1. № 147/6–3. Л. 5.
9 ОР ГМТ. Ф. 1. № 147/6–3. Л. 7 об.
10 ОР ГМТ. Ф. 1. № 147/6–3. Л. 7 об.

Ведение театрального дела требовало подчинения строгому уставу, утвержденному правительством. Был согласован документ, который регламентировал порядок и принцип театра, характер репертуара, размер вознаграждений. К 1 июля определился «почти весь»[11] состав труппы: в нее вошли хорошие провинциальные артисты, не избалованные столичным успехом. Частную антрепризу в театре под своим руководством П. А. Денисенко категорически отверг. 17 августа он объяснял Толстому: «Ни мне, ни собранной мною труппе нельзя отдаться в руки какой бы то ни было антрепризы — погибнет дело, на первое место выступит нажива, эксплуатация, а следовательно театр принесет не пользу, а скорее вред»[12].

К 17 августа обустройство театра значительно продвинулось вперед. Окончательно собралась труппа, составили репертуар, избрали художников, наняли временное помещение под спектакли, которые намеревались начать с сентября. «Как видите, — сообщал П. А. Денисенко Толстому, — я не хочу терять даром времени, пока будет строиться театр. Когда театр будет окончен, временное помещение народного театра я превращу во 2-е отделение театра»[13]; оно предназначалось для более состоятельной, чем рабочие и мужики, публики. Тормозили строительство новые правила пожарной безопасности, согласно которым Дума заставила переделать план. Но почин П. А. Денисенко креп. Возле него «мало-помалу» группировался кружок молодых сил, «жаждущих работы на народном театре»[14].

Открывать театр решили постановкой толстовского рассказа «Чем люди живы», переработанного П. А. Денисенко в пьесу. Это событие, полагал актер, должно было произвести «прекрасное» и «глубокое» впечатление. 1 июля он детально разъяснял Толстому подробности своей режиссуры: «Эту уверенность поддерживает во мне моя опытность. Кроме того, постановка ее в моей переделке, приноровленной к требованиям цензуры театральной, вызовет меньше нападок враждебного лагеря, что весьма важно для успеха дела, и обойдется сравнительно недорого»[15]. Музыку для спектакля написал молодой, только что закончивший консерваторию талантливый композитор, увлеченный народным театром. «Судя по проигранной мне мелодии, — следовало далее в письме, — вещь будет хороша и чужда музыкальных фокусов»[16].

---

[11] ОР ГМТ. Ф. 1. № 147/6–3. Л. 8.
[12] ОР ГМТ. Ф. 1. № 147/6–5. Л. 12.
[13] ОР ГМТ. Ф. 1. № 147/6–5. Л. 12 об.
[14] ОР ГМТ. Ф. 1. № 147/6–5. Л. 12 об.
[15] ОР ГМТ. Ф. 1. № 147/6–3. Л. 5 об. — 6.
[16] ОР ГМТ. Ф. 1. № 147/6–3. Л. 9 об.

К 1 июля заказали рисунки (две декорации), которые обещали быстро изготовить. 7 июля их уже отослали для ознакомления Толстому. Работу над эскизами предполагалось продолжить тотчас по их возращении от писателя: несколько видоизменить избу, правую ее сторону, расположить печь ближе к зрителю, особо продумать декорации первого акта. Репетиции декораций состоялись 6 июля и получили одобрение театральной комиссии. П. А. Денисенко все же настоял на том, чтобы сделать рисунки лучше. 10 сентября он просил Толстого возвратить рисунки декораций, так как у него было уже «все готово для начала дела»[17].

Идейное и художественное направление театра П. А. Денисенко предложил формировать исключительно Толстому. «Прошу Вас не оставить меня без помощи, — следовало в письме от 1 июля, — направлять меня, советовать и проч. Я, как раньше сказал, исполню точно каждое малейшее замечание. Что я исполняю то, что говорю, доказывает прошедшее. Вы сказали мне — “Смело перекрестясь, прыгайте в воду”. Я перекрестился и прыгнул»[18]. Надежды освободить театр от вредных посторонних веяний и устроить дело с театральной цензурой окрыляли. «Без Вашего ведома я не поставлю пьес на сцене народного театра»[19], — резюмировалось в письме. На стены театра предполагалось повесить только такие картины, содержание которых укажет или одобрит Лев Толстой.

Репертуар Василеостровского театра с «нравственно-образовательным характером» включал произведения Толстого: комедию «Первый винокур, или Как чертенок краюшку заслужил» и рассказы в переделке П. А. Денисенко с одобрения писателя или исключительно толстовские (письмо от 1 июля). Обработку «серии превосходнейших рассказов» в драматическую форму открывал рассказ «Чем люди живы». К 4 марта 1886 г. он уже был до половины окончен. «Выходит ничего себе, — сообщал П. А. Денисенко Толстому. — Я более всего стараюсь держаться подлинника»[20]. Сведения о «Двух стариках», над которыми также трудился П. А. Денисенко, появляются уже в письме от 17 августа; с планом переделки произведения он предлагал ознакомиться автору. Умение актера не сдаваться перед трудностями и не поддаваться отчаянию, его работоспособность впечатляют. Следом за «Двумя стариками», он планировал приступить к «Кавказскому пленнику», «Бог правду видит, да не скоро скажет», «Свечке» и к трем эпизодам из «Войны и мира».

---

17 ОР ГМТ. Ф. 1. № 147/6–6. Л. 14.
18 ОР ГМТ. Ф. 1. № 147/6–3. Л. 5 об.
19 ОР ГМТ. Ф. 1. № 147/6–3. Л. 5 об.
20 ОР ГМТ. Ф. 1. № 147/6–1. Л. 1.

Помимо произведений Толстого, П. А. Денисенко желал видеть на сцене руководимого им театра пьесы А. Н. Островского, например, «Не так живи, как хочется», и другие, где преобладают положительные типы, а также классические пьесы такого же характера (письмо от 1 июля). Действительно, в репертуар вошли лучшие пьесы А. Н. Островского, «Женитьба» Н. В. Гоголя, «Горькая судьбина» А. Ф. Писемского, «Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина, «Шельменко-денщик» Г. Ф. Квитко-Основьяненко.

8 февраля 1887 г. театр открылся; это событие не осталось без внимания в печати. 14 февраля политическая и литературная газета «Неделя» отметила: «Новый театр отличается многими своеобразными особенностями. Так, занавес представляет собою, вместо обычно изображаемого на театральных занавесах бархата, подобранного золотыми шнурами, простую рогожу, покрытую сплошь заплатами и обрамленною толстою бичевкою. На занавеси изображен сельский вид, с сельскою школою на первом плане, и разные принадлежности народного веселья, как то: балалайка, гармонии, а также снопы связанной соломы, корыто, дуга и др. Первый спектакль состоял из пьесы Островского "Не так живи, как хочется". Присутствовавшая в зале масса простолюдинов с горячим нескрываемым интересом и воодушевлением следила за спектаклем. Тут находились не только рабочие, но их жены и дети, даже грудные младенцы на руках у матерей. Многие женщины были в самом незатейливом, почти деревенском костюме» [13, с. 239].

Принято считать, что П. А. Денисенко не удалось привлечь в театр рабочих Василеостровских фабрик и заводов, что в основном представления посещала малочисленная местная интеллигенция. Однако письмо актера к Толстому от 1889 г. (январь) опровергает сложившееся мнение: «Дело мое дало блестящие результаты — публика простая полюбила театр и находила в посещении его действительное удовольствие»[21]. Изучая толстовский взгляд на народное образование, П. А. Денисенко на практике постигал правоту неодобрения писателем традиционных репертуаров народных театров, на что указывал ему при личных встречах В. Г. Чертков. В том же письме констатируется: «Вы правы в тысячу раз в Вашем взгляде на оценку народом искусства и на потребности его в нем»[22].

«Первого винокура» Толстого П. А. Денисенко планировал инсценировать в сентябре 1886 г. Позднее сроки сдвинулись на конец года. Как отмечал актер в письме к Толстому от 1 июля 1886 г., «Винокур» — «превосходнейшая вещь», но весьма трудная, сложная и дорогая в техническом отношении. Солидные денежные вложения

[21] ОР ГМТ. Ф. 1. № 147/6–7. Л. 16 об.
[22] ОР ГМТ. Ф. 1. № 147/6–7. Л. 16 об.

требовались для устройства ада, поля, двора и двойной сцены (последние две картины), костюмов для чертей. На первых порах такие траты виделись П. А. Денисенко «немыслимыми» по причине «малых» «матерьяльных средств» учреждения[23]. Комедия на сцене Василеостровского для рабочих театра так и не была поставлена.

Чтобы познакомить с «Первым винокуром» посетителей балаганов Санкт-Петербурга, В. Г. Чертков обратился за содействием к меценату, происходившему из знаменитой сибирской семьи золотопромышленников Сибиряковых — И. М. Сибирякову, имевшему связи с деятелями народного театра. В марте 1886 г. И. М. Сибиряков получил от В. Г. Черткова экземпляр «Первого винокура», который был возвращен редактору «Посредника» 26 марта. В сопроводительном письме, в частности, говорилось: «Пьесу Толстого прочел и спешу ее передать Вам при сем. Ответ свой относительно постановки ее на сцене какого-нибудь балагана отлагаю до завтрашнего утра»[24]. На следующий день, 27 марта предложение В. Г. Черткова было отклонено. И. М. Сибиряков объяснил свой отказ тем, что комедия Толстого не подходит для народной сцены, потому что в ней действует «сверхъестественный элемент»[25].

Критически отозвавшись о пьесе «Первый винокур», И. М. Сибиряков все же положительно оценил возможное сотрудничество с «Посредником» в сфере народных театров в будущем. «Вот это-то меня и смущает, — пояснял он свое восприятие образа черта в произведении, — и не дозволяет мне принять Вашего предложения о постановке, именно этой пьесы гр. Л. Н. Толстого, но вообще я отношусь к Вашей мысли о постановке представлений для народа в балаганах очень сочувственно. Может быть, мы сойдемся с Вами на какой-нибудь другой пьесе, и тогда я с большим удовольствием приму в этом участие»[26].

К лету 1886 г. усилия В. Г. Черткова инсценировать комедию Толстого увенчались успехом. 4–5 июня автор дал согласие на ее постановку в письме к своему единомышленнику и биографу П. И. Бирюкову: «Чертков пишет, чтобы я написал разрешение играть “Винокура”. Я делаю это на обороте» [23, с. 363].

6 и 20 июля «Первый винокур» был представлен зрителям на летней сцене кружка народного гулянья на Шлиссельбургском тракте в фабричном селе Александровском. Эти даты приводятся в рукописном репертуаре кружка за сезон 1886 г. (с 4 мая по 8 сентября), который экспонировался в декабре 1895 г. среди документов «Невского

[23] ОР ГМТ. Ф. 1. № 147/6–3. Л. 6.
[24] РГАЛИ. Ф. 552. Оп. 1. Ед. хр. 2530. Л. 1.
[25] РГАЛИ. Ф. 552. Оп. 1. Ед. хр. 2530. Л. 2.
[26] РГАЛИ. Ф. 552. Оп. 1. Ед. хр. 2530. Л. 2 об.

общества устройства народных развлечений» в Отделе Комитета грамотности на четвертой Всероссийской сельскохозяйственной выставке в Москве [12, с. XXXVIII]. Несмотря на ненастье и дождь, более трех тысяч рабочих собралось смотреть пьесу. Афиша и печатный экземпляр комедии раздавались каждому на выходе.

5 июля сотрудница «Посредника» Н. Д. Кившенко поделилась ближайшими планами редакции издательства со своей соратницей А. К. Дитерихс: «Завтра идет “Перв<ый> винок<ур>”, хотим пойти посмотреть»[27]. 22 июля она известила находящегося в Англии В. Г. Черткова о том, что в воскресенье, 20 июля, присутствовала на народном гулянье и видела представление пьесы: «Очень недурно прошло, только очень кратко, хорошо, если бы можно было несколько развить действия. В публике поминали, что вот бы Л. Н-ча сюда, он бы исправил недостатки своей комедии»[28]. В письме от 10 августа педагог воскресной школы В. П. Варгунина близ Санкт-Петербурга А. М. Калмыкова рассказывала Толстому, видимо, о той же инсценировке: «Внимание публики было сильно возбуждено, раздавались замечания и дополнения к тексту»[29]. Показателен в этой связи акцент на откликах зрителей как Н. Д. Кившенко, так и А. М. Калмыковой.

22 июля Н. Д. Кившенко описала А. К. Дитерихс постановку и народные гулянья, прошедшие 20 июля: «Очень недурно, только очень кратко. С удовольствием смотрела на их веселье. Среди публики много было аристократов и вообще барыни такие все были нарядные, что мне трудно предположить, чтобы это были фабричные. Но я только не могу одобрительно отнестись к введению в народное гулянье клоунов, акробатов и т. п. Эти зрелища развращающие, и я не понимаю, зачем их вводить туда, где думают исправлять развращенных»[30].

Появление «Первого винокура» на открытой сцене в фабричном селе Александровском вызвало печатные отклики. 27 июля политическая и литературная газета «Неделя» опубликовала статью «Народный театр», где отмечался «чрезвычайный успех» [11, с. 986] пьесы Толстого у народного зрителя: «Многие места пьесы произвели весьма сильное впечатление на зрителей, долго после окончания представления продолжавших обсуждать возбужденные пьесою вопросы. Вообще этот первый опыт серьезной постановки народно-театрального дела может быть признан вполне удавшимся» [11, с. 985]. Год спустя писатель В. Р. Зотов, автор критической статьи «Л. Н. Толстой как народолюбец», отозвался об этой постановке противоположно. По его сведениям, пьеса имела неуспех на народном театре

[27] ОР ГМТ. Ф. 60. Кп.–19463.
[28] ОР ГМТ. Ф. 60. Кп.–19463.
[29] ОР ГМТ. Ф. 1. № 153/143б.
[30] ОР ГМТ. Ф. 60. Кп.–19463.

в Александровском селе, «где прошлым летом поставил ее какой-то толстопоклонник. Не спасли ее от падения ни песни и пляски, ни приличные исполнение и постановка. На рабочих александровской мануфактуры и соседних заводов комедия не произвела никакого впечатления» [3, с. 53].

Итак, народная комедия «Первый винокур» Толстого прошла трудный и нелегкий путь к своему первому зрителю. Писатель и В. Г. Чертков прилагали усилия для организации представлений этой пьесы в столичных балаганах на Пасху 1886 г. и позднее; антрепренер строящегося в Санкт-Петербурге Василеостровского театра для рабочих П. А. Денисенко намеревался открыть сцену своего детища «Первым винокуром» Толстого в сентябре того же года.

О том, что автор планировал поставить свою комедию в московском балагане на Святой неделе, сохранилось несколько свидетельств: письмо С. А. Толстой к Т. Л. Толстой от 3 марта (ОР ГМТ), письма к Толстому композитора В. С. Серовой от 14 и 27 марта (ОР ГМТ) и ее воспоминания. Сведения о подготовке более поздних по времени московских балаганных спектаклей появляются в газетах 18 апреля («Русские ведомости»), 20 апреля («С. Петербургские ведомости») и 22 апреля («Театр и жизнь»).

3 марта пьесу передали балаганщику. В. С. Серова по договоренности с писателем намеревалась сочинить музыкальное сопровождение к инсценировке на народный, «русский лад» (письмо В. С. Серовой к Толстому от 14 марта). К 27 марта рукопись комедии была доставлена композитору. В. С. Серова выбрала три фрагмента из первого действия, где развиваются темы мужицкой пахоты и кражи чертенком краюшки хлеба. Также предполагалось аккомпанировать второе действие, переносящее события в символическую «реальность», в ад. В письме к Толстому от 27 марта В. С. Серова сформулировала вопросы к владельцу балаганного театра о составе оркестра и хоровых силах.

Постановка «Первого винокура» на Пасхальных празднествах в столичных балаганах и позднее на московских гуляньях не состоялась, как показывает хроника народных развлечений, составленная нами по материалам печатных изданий («Русские ведомости», «Московские ведомости», «С. Петербургские ведомости», «Театр и жизнь»). В Москве балаганы с Петрушками были устроены на Светлой неделе (14–20 апреля) на Девичьем поле, 1 мая — в Сокольниках, после 10 мая — в «Саду Петровского парка» летнего театра, 28–31 августа — вновь на Девичьем поле. В театре-буфф давали водевиль Д. Т. Ленского «Вот так пилюли!», показавшийся зрителям устаревшим и мало занимательным. Народные гулянья на Марсовом поле в Санкт-Петербурге на Пасху выгодно отличала от московских мероприятий традиционная для подобного вида развлечений програм-

ма. Шли феерии «Вокруг света» Ж. Верна (балаган А. Н. Федорова) и «На берегах красавицы Невы» (балаган А. П. Лейферта), драма в картинках «Взятие Казани при царе Иоанне IV» (балаган В. М. Малафеева) и др.

Имя Льва Толстого неразрывно связано с историей Василеостровского театра для рабочих в Санкт-Петербурге. В полной мере этот малоизвестный этап творческой биографии писателя раскрывает серия неопубликованных писем антрепренера театра, актера П. А. Денисенко к Толстому от 4 марта, 14 мая, 1 и 7 июля, 17 августа, 10 сентября 1886 г. (ОР ГМТ) и к В. Г. Черткову за 1886–1887 гг. (РГАЛИ). Писатель активно содействовал формированию эстетической программы и репертуара театра. Зрелищный вид искусства был призван воспитывать у посетителей этические нормы, повышать их уровень образования, декларировал трезвый образ жизни. В основу ведения самого театрального дела был положен отказ от частной антрепризы, выдвигавшей на первый план наживу, а не провозглашенный Толстым принцип служения народу (см. дневниковую запись от 15 / 27 февраля 1884 г.). Впечатляет нравственно-образовательный костяк толстовских произведений в репертуаре театра. Комедия «Первый винокур», драматические формы народных рассказов «Чем люди живы», «Два старика», «Кавказский пленник», «Бог правду видит, да не скоро скажет», «Свечка», а также трех эпизодов из романа «Война и мир» разительно контрастировали с разного рода феериями и историческими картинами, заполонившими балаганы.

Технические трудности помешали сыграть комедию «Первый винокур» в московском балагане на Пасху 1886 г. и в Василеостровском театре для рабочих. Композитор В. С. Серова объясняла осложняющие обстоятельства тем, что к идейно-тематическому содержанию и образам произведения не получилось подобрать за короткие сроки соответствующий оркестр, хоры, музыкальные инструменты («Встреча с Л. Н. Толстым на музыкальном поприще»). На дороговизну устроения сцен ада, пахоты, мужицкого двора, последних двух картин, костюмов для чертей обращал внимание П. А. Денисенко в письме к Толстому от 1 июля 1886 г.

Символизм толстовской пьесы (образы чертей, суд старшого в аду) явился непреодолимым препятствием для ее постановки в иных балаганных театрах, с которыми было налажено взаимодействие у мецената И. М. Сибирякова. Свое отношение к комедии и к дальнейшему сотрудничеству с Толстым и издательством «Посредник» в аспекте народных театров он высказал в письме к В. Г. Черткову от 27 марта 1886 г. (РГАЛИ).

Впервые «Первый винокур» был поставлен на летней сцене кружка народного гулянья на Шлиссельбургском тракте в фабричном селе

Александровском под Санкт-Петербургом 6 и 20 июля 1886 г. Спектакль получился кратким, но вызвал живейший интерес у зрителей. Подробности этого этапа в сценической истории произведения раскрывает эпистолярное общение круга «Посредника»: письма сотрудницы издательства Н. Д. Кившенко к В. Г. Черткову и к А. К. Дитерихс от 22 июля 1886 г. и педагога А. М. Калмыковой к Толстому от 10 августа 1886 г. (ОР ГМТ).

Печатные отклики на представления «Первого винокура» в селе Александровском красноречивы в своей двойственности. Резко расходятся со всеми известными оценками слова писателя и критика В. Р. Зотова о том, что зритель не понял и не принял постановку, исполнение которой оказалось вполне «приличным» («Л. Н. Толстой как народолюбец»). «Первым опытом серьезной постановки народно-театрального дела» в России признала появление «Первого винокура» на фабричной сцене газета «Неделя».

«Превосходнейшей вещью» назвал комедию актер П. А. Денисенко, руководивший Василеостровским театром для рабочих. «Как только вышел “Винокур”, — извещал он Толстого 1 июля 1886 г., — я тотчас хотел Вам писать о нем, но воздержался, мой восторг Вы могли бы счесть за лесть, а этого не надо»[31]. «Пишите пьесы для театра, ах, как они нужны ему!» — явствует из другого его письма, от 17 августа 1886 г.[32] Первая и последующие интерпретации народными театрами комедии Льва Толстого о первом винокуре предвосхитили триумф его народной драмы «Власть тьмы», воспринятой обществом как экстренное оживление и важное событие в жизни современного писателю русского театра.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 *Гольденвейзер А. Б.* Вблизи Толстого. М.: Захаров, 2002. 656 с.

2 *Гудзий Н. К.* «Первый винокур, или Как чертенок краюшку заслужил». Комментарии // *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1936. Т. 26. С. 673–678.

3 *З-в В.* <*Зотов В. Р.*> Л. Н. Толстой как народолюбец // Народная школа. 1887. № 4. Апрель. С. 51–55.

4 *Ломунов К.* Драматургия Л. Н. Толстого. М.: Искусство, 1956. 486 с.

5 *Москвич*. Московская жизнь // С. Петербургские ведомости. 1886. № 120. 1 мая.

6 Московские ведомости. 1886. № 107. 20 апреля.

7 Московские вести // Русские ведомости. 1886. № 103. 17 апреля.

8 Московские вести // Русские ведомости. 1886. № 118. 2 мая.

9 Московские вести // Русские ведомости. 1886. № 126. 10 мая.

10 Московские вести // Русские ведомости. 1886. № 238. 31 августа.

[31] ОР ГМТ. Ф. 1. № 147/6–3. Л. 6.

[32] ОР ГМТ. Ф. 1. № 147/6–5. Л. 13 об.

11 Народный театр // Неделя. 1886. № 30. 27 июля.

12 Народный театр. Сборник. М.: Печатня А. И. Снегиревой, 1896. 256 + LXXVIII с.

13 Неделя. 1887. № 7. 14 февраля.

14 *Опульская Л. Д.* Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1886 по 1892 год. М.: Наука, 1979. 278 с.

15 Русские ведомости. 1886. № 162. 16 июня.

16 *Рыбакова Ю. П.* Комментарии // *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: в 22 т. М.: Худож. лит., 1983. Т. 11. С. 473–502.

17 *Серова В. С.* Встреча с Л. Н. Толстым на музыкальном поприще // Русская музыкальная газета. 1894. № 4. Апрель. С. 81–85.

18 *Серова В. С.* Как рос мой сын. Л.: Художник РСФР, 1968. 294 с.

19 Театр и жизнь. 1886. № 97. 22 апреля.

20 Театр и жизнь. 1886. № 115. 24 сентября.

21 Театр и музыка // Русские ведомости. 1886. № 104. 18 апреля.

22 Театр и музыка // С. Петербургские ведомости. 1886. № 107. 20 апреля.

23 *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1934. Т. 63. 524 с.

24 *Хайченко Г. А.* Русский народный театр конца XIX — начала XX века. М.: Наука, 1975. 367 с.

25 Хроника // Театр и жизнь. 1886. № 88. 6 апреля.

REFERENCES

1 Gol'denveizer A. B. *Vblizi Tolstogo* [In Tolstoy's circle]. Moscow, Zakharov Publ., 2002. 656 p. (In Russ.)

2 Gudzii N. K. "Pervyi vinokur, ili Kak chertenok kraiushku zasluzhil". Kommentarii [The First distiller, or How the little devil earned a crust of bread. Comments]. *Tolstoi L. N. Polnoe sobranie sochinenii: v 90 t.* [Tolstoy L. N. Complete works: in 90 vols.]. Moscow, Gos. izd-vo khudozhestvennoi literatury Publ., 1936, vol. 26, pp. 673–678. (In Russ.)

3 Z-v V. <Zotov V. R.> L. N. Tolstoi kak narodoliubets [L. N. Tolstoy as the venerator of the people]. *Narodnaia shkola* [People's school], 1887, no 4, April, pp. 51–55. (In Russ.)

4 Lomunov K. *Dramaturgiia L. N. Tolstogo* [L. N. Tolstoy's Dramas]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1956. 486 p. (In Russ.)

5 Moskvich. Moskovskaia zhizn' [Moscow life]. *S. Peterburgskie vedomosti* [St. Petersburg Gazette], 1886, no 120, May 1. (In Russ.)

6 *Moskovskie vedomosti* [Moscow Gazette], 1886, no 107, April 20. (In Russ.)

7 Moskovskie vesti [Moscow news]. *Russkie vedomosti* [Russian Gazette], 1886, no 103, April 17. (In Russ.)

8 Moskovskie vesti [Moscow news]. *Russkie vedomosti* [Russian Gazette], 1886, no 118, May 2. (In Russ.)

9 Moskovskie vesti [Moscow news]. *Russkie vedomosti* [Russian Gazette], 1886, no 126, May 10. (In Russ.)

10 Moskovskie vesti [Moscow news]. *Russkie vedomosti* [Russian Gazette], 1886, no 238, August 31. (In Russ.)

11 Narodnyi teatr [Popular theatre]. *Nedelia* [Week], 1886, no 30, July 27. (In Russ.)

12 *Narodnyi teatr. Sbornik* [Popular theatre. Collection]. Moscow, Pechatnia A. I. Snegirevoi Publ., 1896. 256 + LXXVIII p. (In Russ.)

13 *Nedelia* [Week], 1887, no 7, February 14. (In Russ.)

14 Opul'skaia L. D. *Lev Nikolaevich Tolstoi. Materialy k biografii s 1886 po 1892 god* [Leo Tolstoy. Materials for the biography from 1886 to 1892]. Moscow, Nauka Publ., 1979. 278 p. (In Russ.)

15 *Russkie vedomosti* [Russian Gazette], 1886, no 162, June 16. (In Russ.)

16 Rybakova Iu. P. Kommentarii [Comments]. *Tolstoi L.N. Sobranie sochinenii: v 22 t.* [Tolstoy L.N. Collected works: in 22 vols.]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1983, vol. 1, pp. 473–502. (In Russ.)

17 Serova V. S. Vstrecha s L. N. Tolstym na muzykal'nom poprishche [Meeting L. N. Tolstoy in the musical field]. *Russkaia muzykal'naia gazeta* [Russian musical newspaper], 1894, no 4, April, pp. 81–85. (In Russ.)

18 Serova V. S. *Kak ros moi syn* [Growing up my son]. Leningrad, Khudozhnik RSFR Publ., 1968. 294 p. (In Russ.)

19 *Teatr i zhizn'* [Theater and life], 1886, no 97, April 22. (In Russ.)

20 *Teatr i zhizn'* [Theater and life], 1886, no 115, September 24. (In Russ.)

21 Teatr i muzyka [Theatre and music]. *Russkie vedomosti* [Russian Gazette], 1886, no 104, April 18. (In Russ.)

22 Teatr i muzyka [Theatre and music]. *S. Peterburgskie vedomosti* [St. Petersburg Gazette], 1886, no 107, April 20. (In Russ.)

23 Tolstoi L.N. *Polnoe sobranie sochinenii: v 90 t.* [Tolstoy L.N. Complete works: in 90 vols.]. Moscow, Leningrad, Gos. izd-vo khudozhestvennoi literatury Publ., 1934. Vol. 63. 524 p. (In Russ.)

24 Khaichenko G. A. *Russkii narodnyi teatr kontsa XIX — nachala XX veka* [Russian popular theater of the late 19th — early 20th Century]. Moscow, Nauka Publ., 1975. 367 p. (In Russ.)

25 Khronika [Chronicle]. *Teatr i zhizn'* [Theater and life], 1886, no 88, April 6. (In Russ.)

DOI: 10.22455/2500-4247-2016-1-3-4-235-261
УДК 821.161.1
ББК 83.3 (2Рос=Рус)

«РОЗА И КРЕСТ» А. БЛОКА В СВЕТЕ РОЗЕНКРЕЙЦЕРСКИХ ТРАДИЦИЙ

© 2016 г. Л. Силард

Венгерская академия наук;
Институт иностранных языков и литературы университета Сассари,
Сардиния, Италия

Дата поступления статьи: 15 августа 2016 г.

Аннотация: Автор статьи обращается к исследованию мистической природы символов и лейтмотивной структуры драмы А. Блока «Роза и крест». Выбор Лангедока начала XIII в. в качестве основы хронотопа драмы свидетельствует: для поэта начало темы Розы и Креста, т. е. «розенкрейцерства», связывается не с немецкими землями периода Лютеровой реформации (1517) и Валентина Андреа (1614), как в большинстве нынешних работ о розенкрейцерстве, а с территорией и периодом «альбигойско-катарской ереси». Благодаря эмблематически акцентированному названию драмы, «контрапунктному» по отношению к фабуле, система символически оформленных лейтмотивов текста проявляет глубинные уровни значений. Ведущим лейтмотивом в этой системе становится формула песни Гаэтана: «Радость — Страданье одно!» Пройдя через ряд осмыслений разными персонажами, она переживает смысловые модификации и в конце концов претворяется в философский вывод об амбивалентности и биполярности как первоосновах нашего мира, реализуемых в структуре драмы как принцип контрапункта. Образно-смысловое движение символов Креста и Розы раскрывается в тексте так, что перед глазами читателя постепенно реконструируются перипетии рождения эмблемы розенкрейцерства, ее оформления и перехода из сферы официально не оформленных слоев культуры в ее официально оформленные слои. Тем самым драма «Роза и Крест» как бы нащупывает пути рождения философски обобщающей эмблемы и ее движения от архетипических образов к понятию и производным визуальным формам не столько через опорные идеи розенкрейцерства, сколько через музыкально-поэтическую комбинаторику символов и эмблем от банальных ассоциаций «ресторанного» контекста поэзии Блока до обращения к символике, доступной лишь немногим «посвященным». Это позволило художественной системе поэта представить помеченный символами путь главной эмблемы розенкрейцерства, указав на его истоки и напомнив о роли альбигойцев — тамплиеров — мартинистов в построениях этого пути. И тем самым — о напластованиях веков, культур и их эмблем.

Ключевые слова: «Роза и Крест», А. Блок, розенкрейцерство, символ, контрапункт, эмблема.

Информация об авторе: Лена Силард (Lena Szilard) — DSc, академический доктор филологии Венгерской академии наук. Széchenyi István sqr. 9, 1051 Budapest, Hungary; консультант Института иностранных языков и литературы университета Сассари (Сардиния, Италия). Via Macao n. 32 - 07100 Sassari, Italia. E-mail: szilard@uniss.it

BLOK'S *ROSE AND CROSS* IN THE LIGHT OF ROSICRUCIAN TRADITIONS

Lena Szilard

Hungarian Academy of Sciences,
Institute of Foreign Languages and Literature of the University of Sassari, Sardinia, Italy

Received: August 15, 2016

Abstract: The author explores the mystical nature of symbols and the leitmotif structure of Alexander Blok's drama *Rose and Cross*. The choice of the 13th Century Languedoc as the basis for the drama's chronotope shows that the poet related the origin of "Rosicrucianism" not to the German lands of Luther's Reformation (1517) and Valentin Andrea (1614), as most contemporary works about Rosicrucianism do, but to the territory and period of Albigensian Cathar "herecy". Thanks to the emblematically accentuated title that functions as the plot's counterpoint, the text's system of symbolic leitmotifs reveals deep levels of meaning. The main leitmotif in this system becomes a formula "Joy-Suffering" from Gaetan's song. In the course of its interpretations by the drama's characters, the formula undergoes semantic modifications and is eventually translated into a philosophical statement about the ambivalence and bipolarity as the foundations of our world, implemented in the drama's structure as a counterpoint principle. The text reconstructs the twists and turns of the birth of the emblem through the dynamics of symbolic imagery of Cross and Rose; the emblem of Rosicrucianism gradually moves from the realm of unofficial cultural layers to that of the officially recognized ones. This way, Blok's drama *Rosa and Cross* as if traces the birth of this generalized, philosophical emblem and its movement from the archetypal images to the notion and derivative visual forms not as much though the core ideas of Rosicrucianism but via musical and poetical combination of symbols and emblems. These symbols and emblems vary from trivial associations with the "restaurant" context of Blok's poetry to the symbols accessible to the few initiated. All this allows the poem represent a symbolic path of the emblem pointing at its origins and reminding us of the role of Albigensians — Tampliers — Martinists in building this path and — and, hence, about the strata of centuries, cultures, and their emblems.

Keywords: *Rose and Cross*, Alexander Blok, Rosicrucianism, symbol counterpoint, emblem.

Information about the author: Lena Szilard, DSc, Academic staff member of the Hungarian Academy of Sciences. Széchenyi István sqr. 9, 1051 Budapest, Hungary; consultant of the Institute of Foreign Languages and Literature of the University of Sassari (Sardinia, Italy). Via Macao n. 32 - 07100 Sassari, Italia. E-mail: szilard@uniss.it

«И Роза — колыбель Креста»[1].
Вяч. Иванов

Исходный импульс для моих размышлений — две известные записи А. Блока в «Дневнике» от 21 ноября и 1 декабря 1912 г. Первая: «Утром Люба подала мне мысль: Бертран кончает тем, что строит капеллу Святой Розы. Обдумав мучительно это положение, я пришел к заключению, что не имею права говорить о мистической розе, что явствует из того простого факта, что я не имею достаточно духовной силы для того, чтобы разобраться в спутанных “для красы” только, только художественно, символах Розы и Креста» [4, с. 153–154]. Вторая: «Моя тема — совсем не “Крест и Роза” — этим я не овладею. Пусть будет — судьба человеческая, неудачника, и если я сумею “умалиться” перед искусством, может мелькнуть кому-нибудь сквозь мою тему — большее. Т. е.: моя строгость к самому себе и “скромность” изо всех сил могут помочь пьесе — стать произведением искусства, а произведение искусства есть существо движущееся, а не покоящийся труп» [4, с. 157]. Однако не менее действенным побуждением послужило свидетельство о том, что замысел драмы, получившей столь красноречивое название (в контексте розенкрейцеровских интересов эпохи)[2], с точки зрения жанра трансформировался: задуманное как балет (что означало ориентацию на визуальность и повышенную роль жеста), затем как опера, и только под конец как драма и поэма, творение прошло путь сложных переходов от одного рода искусства к другому, что, разумеется, зафиксировалось на всех уровнях его жанровой памяти. Особенно важной среди них представляется музыкальность, прежде всего как осуществление принципа музыкального контрапункта на всех уровнях поэмы-драмы-действа, включая визуально-сценически воплощаемые символы. Воздействие этого принципа можно ощущать и как контрапункт между установкой на создание произведения искусства, где символы «спутаны только художественно», «только для красы», и воспроизведением «мистических глубин», скрытых в тексте в силу заключенной в нем символики. И хотя Блок отметил, что он концентрируется всего лишь на психологической проблеме эпохи христианства, а о мистике «Розы и Креста» говорить не готов, надеясь, что его текст заговорит сам, текст его действительно заговорил об этих глубинах, и произошло это, полагаю, прежде всего благодаря контрапунктно усложненной сети символов, преданно

[1] См.: [11, с. 533].

[2] Другие названия («Бедный рыцарь» / «Рыцарь бедный», «Песня менестреля», «Сон Изоры», «Рыцарь-грядущее») были отброшены довольно быстро, хотя и сохранились подспудно как основа ключевых моментов пути протагониста.

воссоздающих «мистические глубины» лейтмотивной структуры творения.

Существенны, однако, с точки зрения явленности скрытых отсылок к процессу формирования «мистики Розы и Креста», и другие параметры, среди которых должен быть назван сам **выбор места и времени действия.** Как ни странно, но и некоторые современники Блока, да и весьма уважаемые авторы комментариев в издании 1961 г. считали, что «средневековая обстановка драмы была именно обстановкой — и только»[3]. Этих серьезных исследователей, кажется, не заставил задуматься хотя бы тот факт, что Блок буквально переполнил свой текст географическими и историческими деталями начала XIII в., которыми акцентировалось, что основное действие происходит близ Тулузы в 1208 г., т. е. в канун крестового похода против широко понимавшейся «альбигойской ереси»[4]. Подчеркнутость авторского указания на дату и место действия заметил В. М. Жирмунский, однако он, побуждаемый, видимо, общественно-историческими условиями эпохи Блока, тем более своей собственной, большее внимание обратил на социальные конфликты избранного Блоком хронотопа (восстание тулузских ткачей и т. д.), подкрепив свое объяснение ссылкой на сейчас уже широко известное замечание Блока: «Время — между двух огней, вроде времени от 1906 по 1914 год» [10, с. 315]. Правда, В. М. Жирмунский отметил, что «эта социально-историческая параллель была впервые подсказана Блоку Е. В. Аничковым, ученым, склонным к социологическому анализу литературы» [10, с. 315], указав и на то, что роль Е. В. Аничкова была определяющей для Блока вследствие его профессиональных знаний в области романской филологии, мифопоэтики и фольклора, а также истинной погруженности в культуру Лангедока и Прованса, о чем свидетельствуют записи самого А. Блока[5]. Другое, о чем ни В. М. Жирмунский, ни записи А. Блока почти не свидетельствуют, но что нетрудно реконструировать, — это посвященность Е. В. Аничко-

---

3 См. комментарии Л. К. Долгополова и П. П. Громова в: [5, т. 4, с. 563]. Ср.: «Средневековый же колорит пьесы — не более чем условный прием, к помощи которого прибегает Блок, вполне сознательно стремившийся вырваться за ограниченные, как ему казалось, рамки лирического творчества» [9, с. 114]. И даже в статье Е. Эткинда говорится: «Подчеркнем мотивировку социальную: именно она прежде всего привлекала Блока» [23, p. 663].

4 В тексте драмы это эксплицировано благодаря называнию в диалогах соответствующих топонимов, имен и даже цитат, например, знаменитейших слов папского легата Арнольда Амори, который на вопрос Монфора (предводителя атаки на городок Безье), как отличить еретиков от праведников, ответил: «Uccidetili tutti. Dio riconoscerà i Suoi", что в тексте пьесы оформилось так: «Всех режьте! — Сказал легат: — Господь своих узнает» [6, с. 102].

5 «Аничков дал мне много полезных указаний и книг» [4, с. 125]. Записано так, несмотря на первоначально неприязненное отношение к Аничкову, см. [4, с. 66].

ва в эзотерические проблемы «Розы и Креста», поскольку Аничков был активным масонским деятелем, сведущим также в истории розенкрейцерства[6]. Правда, критика не раз обращала внимание на то, как в драме «Роза и Крест» соотнесены юг и север формирующейся Франции, Лангедок и Бретань [5, т. 4, с. 527][7], однако, в сущности, она пока что не оценила проницательности взгляда поэта на соотношение глубинных мифопоэтических основ «катаро-альбигойской» культуры с культурой Бретани, которую Блок возводил, по крайней мере в записях, к «друидической», опираясь на советы «потомственного» масона М. И. Терещенко[8]. Так строение хронотопа «Розы и Креста» позволило автору сопоставить горизонты культур севера и юга будущей Франции, вводя в диалог с культурой Лангедока наследие «кельтских» мифов Бретани.

Выбор Лангедока начала XIII в. в качестве основы хронотопа «Розы и Креста» свидетельствует также о том, что для Блока начало темы Розы и Креста, т. е. «розенкрейцерства», к которому с провоцирующей прямолинейностью отсылает название пьесы, связывается не с немецкими землями периода Лютеровой реформации (1517) и Валентина Андреа (1614), как в большинстве нынешних работ о розенкрейцерстве, но с территорией и периодом «альбигойско-катарской ереси». Судя по всему, Блок обращает особое внимание на роль «проторозенкрейцерских» корней розенкрейцерства в истории западного Средиземноморья с прочно укоренившимся в нем «неортодоксальным наследием», в частности, культом Богини-Матери. Выбор эпохи подавления «альбигойской ереси» в качестве хронотопа драмы говорит о том, что именно там и тогда, т. е. в начале XIII в., видел Блок истоки исходных обстоятельств, положивших начало движению «Розы и Креста»[9].

---

[6] Е. В. Аничков был посвящен в масонство в Парижской ложе «Космос» 20-го (по другим сведениям, 17-го) июня 1905 г. [16, с. 62]. В Белграде Аничков стал членом масонской ложи «М. Ковалевский», куда вошел и Голенищев-Кутузов. См. также главу «Трубадуры и средневековая любовь на страницах русских изданий» в: [7, с. 332–339].

[7] Анализ этого дан в статье В. М. Жирмунского «Драма Александра Блока “Роза и Крест”» [10]. Литературные источники, историко-культурный и мифологический комментарий см.: [14; 6].

[8] Идея, которой Аничков, судя по записям А. Блока, не поддерживал, ср.: [4, с. 124].

[9] Письма Блока Андрею Белому свидетельствуют о том, что в Блоке с ранних лет была действенной интуиция касательно роли Богини — Матери Земли и дочери Неба в Средиземноморье, обусловившей многие аспекты культуры этих мест (что отметила Д. М. Магомедова): «Это — Ее время — история (так сменялась Она в истории — отдыхала в греческих мраморах и разметала торговые города на Средиземном море во время крестовых походов). Это Ее — пространство — догма (так сменяется Она пространственно — здесь вот взмахнула крыльями и приняла контур горы, а здесь — легла и распласталась в пустыню, манящей позой указав сама свою подчиненность — женское,

Почему, на мой взгляд, позволительно допустить это предположение? Прежде всего потому, что, благодаря эмблематически акцентированному названию драмы, «контрапунктному» по отношению к фабуле (но не к сюжету), система символически оформленных лейтмотивов текста проявляет те глубинные уровни значений, которые приглушены другими смысловыми напластованиями[10]. Иначе говоря: благодаря осцилляции между полюсами смыслов, маркированных названием, и мерцаниями этих смыслов в ходе развития действия и диалогов драмы, создается напряжение, призванное побуждать зрителя-сотворца к «верифицирующей» проверке, которая устремляет к поиску скрытых связей в развертываемой перед ним символической системе мотивов.

Ведущим лейтмотивом в этой системе становится зов песни Гаэтана, о которой речь идет уже в первом монологе драмы, представляющем собой замечательную «двухголосую» и двоякозначащую завязку. С одной стороны, это монолог протагониста драмы, которого Блок называет «рыцарем-несчастье» и делает продолжателем восходящей к «Дон-Кихоту» российской литературной традиции «Рыцаря бедного» (персонажей А. С. Пушкина, Ф. М. Достоевского и т. д. — вплоть до Андрея Белого с его стихотворением «Lumen Coeli — Sancta Rosa», вошедшим в «Золото в лазури» [15, с. 80–83]). С другой стороны, в монологе Бертрана звучит «зов Гаэтана» — «рыцаря-грядущее» — автора песни, которой Бертран не может забыть. Слова песни Гаэтана:

Ставь же свой парус косматый.
Меть свои крепкие латы
Знаком креста на груди —
Для Бертрана:

а не Женственное)», цит. по: [12, с. 126]. В этой связи, полагаю, уместно напомнить, что в Будапештском цикле лекций (3–12 июня 1909 г.), посвященных духовной науке розенкрейцерства, а также в докладе, прозвучавшем 31 мая 1909 г. на Будапештском Конгрессе Теософского Общества, будущий создатель Антропософского Общества по крайней мере трижды подчеркнул, что школы духовной науки розенкрейцерства сформировались в XII и XIV вв., указав и на назначение Матери ложи в этом движении [44, p. 8–9]. (Я намеренно отсылаю к венгерскоязычному изданию, поскольку оно снабжено необходимыми примечаниями.) Ср.: Steiner R. Die Theosophie des Rozenkreuzers (4. Vortragvom 28.5.1907 des Zyklus 2). Dornach, 1962. В докладе на Конгрессе Теософского Общества и в специальных лекциях Р. Штайнер акцентировал также концепт биполярности, интерпретируемый в качестве одного из протоисточников розенкрейцерства и масонства (см.: [44, p. 123–127]).

[10] В этом сказывается характерный для Блока прием «ложных подходов» (термин Н. Берковского): вспомним, к примеру, отзвук «Божественной комедии», запрятанный в глубинах «Балаганчика» [19]. Д. М. Магомедова проницательно отмечает также склонность Блока «превращать философемы в мифологемы» [12, с. 74].

«Странная песня о море
И о кресте, горящем над вьюгой» [6, с. 14].

Она не дает ему покоя и требует осмысления. Потребность осмыслить, постичь, уразуметь кульминирует в сознании Бертрана всякий раз, когда ему вспоминается откристаллизованная в этой песне «формула» Гаэтана:

Сердцу закон непреложный –
Радость — Страданье одно! [6, с. 16]

Эта «формула» лейтмотивом проходит через все действие драмы, и персонажи, удостоившиеся приближения к ней, по-разному пытаются осознать ее смысл: Бертраново размышление («Как может страданье радостью быть?» [6, с. 16]) в мире Изоры оборачивается не только преследующим ее рефреном [6, с. 22, 28, 52, 168], не только снами о ее создателе — странном Страннике с «черной розой — чернее крови / горящей /на светлой груди» [6, с. 50, 58], но и вопросом, обращенным к «наперстнице» Алисе: «...и страданье — радость с милым!.. Не так ли, Алиса?» [6, с. 22]; после цепи перипетий формула Гаэтана утверждается в сознании Изоры так:

Да... Радость, радость... любить...
Страданье... не знать любви!.. [6, с. 140]

Показательно, что и поэт — «сеятель формулы» — как бы оценивает ее, рассматривая с разных сторон и взвешивая варианты причинно-следственных связей и последовательностей:

Не верь безумию любви!
За радостью — страданье!
За радостью — страданье! [6, с. 68]

Однако, помня завет вскормившей его феи («Странником в мире ты будешь! / В этом — твое назначенье, Радость — Страданье твое!» [6, с. 94]), Гаэтан снова точно воспроизводит завещанную ему формулу:

Сердцу закон непреложный —
Радость — Страданье одно! [6, с. 164]

Через сходные стадии размышлений проходит и Бертран, вопрошая создателя текста о возможности «опрокинутого порядка»:

Что ж эта песня значит? Объясни мне,
Как радостью страданье может стать? [6, с. 134][11]

Только в финале драмы, в итоге перипетий жизненного пути, понятого как рыцарское служение госпоже — Прекрасной Даме и обусловленного этим служения неправому делу, Бертран осознает смысл формулы Гаэтана. Во всяком случае только в итоге жизненного пути Бертран воскликнет: «Я понял, понял...» [6, с. 198]. Читателю-зрителю драмы, путь которого сквозь перипетии драмы явился путем посильного для него посвящения в эту формулу, остается лишь предполагать, насколько глубоко проникла мысль Бертрана в парадоксальность его судьбы, «неудачливо» завершившейся не столько даже содействием пошляку (из числа «квадратных», по устойчивому определению Блока), сколько гибелью в роли защитника интересов духовно чуждого ему хозяина-господина, от руки, вероятней всего, близкого ему (по крайней мере социально) повстанца-«альбигойца»-«ткача».

Этот финал позволяет читателю-зрителю осознать контрапунктность в пути протагониста: с точки зрения прагматической Бертран — действительно неудачник, что крайне подчеркнуто его жестом, на котором Блок настаивал, утверждая, что Алискан должен будет подняться в окно Изоры по плечам Бертрана. Однако на уровне ценностных представлений о бытии Бертран — победитель, и озарение, пережитое им в момент побратимства с Гаэтаном [6, с. 96], свидетельствует о том, что он с достоинством осознает это. В процессе осознавания внутренней контрапунктности собственного жизненного пути реализуется его путь посвящения, который обернулся путем прозрения и выхода за пределы горизонтов его мира. В начале драмы центром его мира была любовь к Изоре, поэтому и мысль о радости-страданье соотносилась только с ней:

О, любовь, тяжела ты, как щит!
Одно страданье несешь ты,
Радости нет в тебе никакой! [6, с. 16]

Но именно желание служить Изоре оказалось причиной встречи Бертрана с миром Гаэтана и импульсом к постижению смысла формулы, которая станет лейтмотивом драмы: «Радость — Страданье одно».

Каковы истоки этой формулы, которая, в отличие от широко распространенной морализаторской сентенции, обещающей расплату за

[11] Следует, видимо, обратить внимание и на то, что в разных строфах «Розы и Креста» афоризм фигурирует в разных написаниях, ср. [6, с. 22, 28, 52, 94, 164, 168, 198], пояснение к этому см.: [6, с. 267].

упоение радостью[12], с конца XVIII — начала XIX вв. вдруг стала необыкновенно популярной в литературах Европы?

Наиболее точное указание на это, кажется, можно найти у Артура Эдварда Уэйта (1857, США — 1942, Англия), известнейшего историка масонства, розенкрейцерства, мартинизма. А. Э. Уэйт считается первым, кто попытался систематически изучить историю западного оккультизма.

В своей книге “The Brotherhood of the Rosy Cross” Артур Эдвард Уэйт, на мой взгляд, убедительно показал, что эту формулу сделал широко известной в узких кругах Мартинес де Паскуалис (Martinez de Pasqually: 1727? — 1774)[13], может быть, уже в 1760 г., т. е. в тот период, когда он, по словам Уэйта, впервые появился в Тулузе со своими «иероглифическими картами», якобы восходящими к Марку Аврелию [48, p. 500–501; 47, p. 287; 24; 41]. Учитывая хронотоп драмы Блока и многократные упоминания в ней «толозанской дороги» (viaTolosana), связь де Паскуалиса с этой областью не могла пройти не замеченной поэтом[14]. В России работа мартинизма в обоих его вариантах (т. е. и в начатом непосредственно де Паскуалисом, и в модификациях, введенных Сен-Мартеном и его истолкователями) привлекла внимание уже в эпоху Новикова. А, как известно, изучение эпохи Новикова было предметом блоковских штудий в университетские годы [20, с. 271–371]. Что же касается начала XX в., то, особенно благодаря активной деятельности Папюса, истории этого ордена было посвящено несколько монографий, а также немало газетных статей, кроме того, как всегда в таких случаях, циркулировали и легенды[15].

А. Уэйт иронически комментирует интерпретацию формулы де Паскуалиса «собратьями по ордену»: «...the Rose in union with

[12] Так, «Песнь о Нибелунгах» завершается мотивом расплаты: «За радость испокон веков страданьем платит мир» (Перевод В. Тихомирова, А. Корсуна, Ю. Корнеева), см.: [3, с. 181].

[13] Эзотерический деятель XVIII в., продолжатель гнозиса Валентина, наставник Сен-Мартена (1743–1803), теоретический основатель мартинизма, приобретший известность с момента основания ложи в Париже и знакомства с Сен-Мартеном (1771). На решительное влияние де Паскуалиса в теософских кругах Франции указывает также Г. Шолем, подчеркнув, что идеями де Паскуалиса была представлена, в частности, поздняя фаза христианской каббалы: [43, p. 200–201].

[14] Напомню, что и Гарвей Спенсер Льюис, основатель АМОРКа, получил посвящение в Тулузе, в 1909 г.

[15] Из монографий назову: Папюс. Орден мартинистов. СПб.: Изд-е В.Л. Богушевскаго, 1910. 272 с.; Авчинникова-Архангельская В. Вселенское масонство и обновленное Розенкрейцерство. СПб.: Северная скоропечатня, 1911. 47 с.; Антошевский И. Орден мартинистов. СПб.: Тип. В.Я. Мильштейна, 1912; Леман Б.А. Сен-Мартен, неизвестный философ, как ученик дома Мартинеца де-Паскуалис. Опыт характеристики первого периода его творчества и его первого произведения «О заблуждениях и истине». М.: Духовное знание, 1917. 116 с.

the Cross signified the mixed joys and pains of life, “indicating that our pleasures, to be lasting, should have delicacy, and that they are of short duration when delivered over to excess”». Прежде всего к этому мнению «собратьев по ордену» относится насмешливое примечание Уэйта: «I think better of Pasqually than to believe that these puerilities entered unto the highest Grade of his Rite» [48, p. 501][16].

Для нас этот пассаж Уэйта красноречив, поскольку и у Блока, как мы видели, формула Гаэтана, пройдя через ряд ее осмыслений привлеченными к ней персонажами, переживает смысловые модификации и в конце концов утверждается не как моральное поучение, а как философский вывод об амбивалентности и биполярности, явленных в качестве принципа, лежащего в основе нашего мира (подобно свету и тени). Как мы могли убедиться, посвятительный путь Бертрана отмечен в драме подчеркнутым различением между стадиями осознавания им этой формулы в начале драмы и в ее финале, так что и этот процесс можно интерпретировать в качестве пути посвящения Бертрана в смысл афоризма, закрепившего идею взаимодействия противоположностей. Философски эта идея была сформулирована Николаем Кузанским, унаследована Джордано Бруно, а затем и их последователями в качестве принципа coincidentia oppositorum. Впрочем, идея эта подспудно присутствовала во многих вариантах гностицизма, да и в алхимии, и, как концепция взаимодействия света и тени, у Р. Фладда [17][17], соответственно унаследованная и Гете, и М. Булгаковым («Мастер и Маргарита»).

В структуре драмы Блока закон coincidencia oppositorum реализовался как принцип контрапункта. Уже тот факт, что Блок называл Гаэтана «рыцарем-грядущее», обеспечил ему контрапунктную позицию по отношению к «рыцарю-несчастье», что подчеркивалось

[16] С точки зрения нашей темы важно также, что А. Уэйт напомнил и о дававшей о себе знать в ходе веков редукции смыслов, которыми располагала эмблема Розенкрейцерства и входившие в ее состав символы: [48, p. 439–482]. См. также популяризаторский пересказ в: [38, p. CXXXIX].

[17] Кстати, в несколько иных вариантах эта идея оформляется уже у Вергилия (“Ubi mel, ibi fel”: «где мед, там и желчь»), она сказывается и в фольклоре («нет ни пчелы без жала, ни розы без шипов»), откуда, по всей вероятности, она проникла и в «Фелицианский цикл» Г. Р. Державина (хотя, как известно, в христианской традиции существует «роза без шипов» — это Дева Мария). Наконец, еще один вариант концепции «взаимодействия противоположностей» сказался в размышлении В. Г. Фон Хохберга (W. H. Von Hohberg, 1612–1688), немецко-австрийского поэта эпохи барокко, который, ссылаясь на то, что нет розы без шипов, пришел к обобщению, что в этом проявляется универсальный закон: “mit Boesensind vermischt die Frommen” (Приблизительный перевод — «со злом смешивается благое». Цит. по: [29, s. 366–367), который у Жуковского сформулировался как «Радость и скорбь на земле знаменуют одно: их в единый / Свежий сплетает венок Промысел тайной рукой» (Жуковский В. А. Избранное. М.: Правда, 1986. С. 120). Наконец, припомним и тот факт, что уже в рунах знаки «счастье-несчастье» связывались и соотносились по принципу амбиграмм.

многими записями Блока, поддерживающими различения типа: Гаэтан — «летучий», Бертран — «земля»[18], Бертран — «человек», а Гаэтан — «гений» [4, с. 200], «Бертран — *человек, униженный»*, а Гаэтан — *«гениальный безумец»* [4, с. 202].

Контрапунктность рыцарей-протагонистов (в определенном смысле — ипостасей самого Блока, на что не раз указывала критика) позволяет осознать и другие «контрапунктные пары» драмы, в числе которых особенно выразительны:

1. Контрапунктность в жизни Слова и созданного творцом текста открывает ряд опосредований, организующих цепь коммуникации, представляя собой сообщение о пути Слова, поскольку в завязке «зов-голос Гаэтана»[19] предстает «внутренним голосом» Бертрана, хотя приходит этот «зов» к нему как песня-творение неизвестного Странника, растиражированная трубадурами, менестрелями и жонглерами, от них проникшая в сон Изоры, а от нее, несомая любовью к ней («песня любимой Изоры»), она входит в душу и память Бертрана[20].

2. В аспекте историко-культурологическом драма заостряет проблему соотносимости альбигойской и кельтско-галльской традиций, которая в связи с Гаэтаном эксплицирована тем, что он — из Бретани, и его рассказом («легендами трувера») о том, как воспитала его фея, упоминанием имени амбивалентной целительницы Короля Артура феи Морганы и даже тем, что у него три петуха (кельты по многим причинам были для римлян петухи-галлы), и рядом других деталей[21]. Однако эта связь усложнена подчеркнутым намеком на возможность проблематичной сопричастности его также тамплиерству, поскольку на груди его — знак креста, однако он, по его словам, «не плавал в Землю Святую» (и о форме креста на его груди читатель ничего не знает).

2. Соотнесенность Бертрана с Гаэтаном говорит также об аспекте «космотворческом», сопоставляющем твердь и воды, землю и море и

---

[18] По замечанию Ремизова (согласно записи А. Блока), см.: [4, с. 178].

[19] Как известно, многие современники отождествляли Гаэтана с Блоком, а сам он, очевидно, превращал Гаэтана в «парадигму» поэта (подспудно возводя ее к Вл. Соловьеву), см. цитаты из объяснительной записки Блока Художественному театру, а также комментарии автора статьи: [1, т. 2, с. 335]. Ср.: Ремизов: «Вы, закованный в латы с крестом» [1, т. 1, с. 406].

[20] Эта цепь указывает также на пути воздействия и проявления символов: Творчество → «артефакт» → тиражирование → закрепленность в подсознании реципиента → закрепленность в сознании и душе реципиента.

[21] Правда, эзотерики соотносят петушиную голову с изображением Абраксаса. Соблазнительно также припомнить, что в комнате, где приготавливаемый к масонскому посвящению должен погрузиться в раздумья, перед его взором находится изображение петуха. Следует также учесть комментарии Р. Штайнера, в которых предания кельтов связываются с преданием о гибели Атлантиды. В начале XX в. эти комментарии нашли широчайшее распространение во всякого рода эзотерической литературе. Ср.: [35, p. 72–74].

бури над ними, так как альтернативой земле (что есть сущность Бертрана) выступает море-океан и «роза ветров» Гаэтана — воплощения динамики стихий мира странных странников (как и напоминание о путях по морю в святые земли).

3. Примечательны также «контрапунктное удвоение» и своего рода «билокусность» креста, поскольку крест (по слову Бертрана, а также согласно комментарию Блока [4, с. 184]) видится и «над вьюгой», и как выцветший от времени (и как пугающий Изору) «знак креста на груди» Гаэтана. Именно этот знак, прежде всего, отмечает особое положение его носителя. Симптоматично, что Гаэтан говорит как *власть имеющий* [4, с. 184][22], т. е. как прямой выразитель высшей воли, предполагающей не посредников-предшественников, но «последователей»-сеятелей. В этой его роли трудно не видеть очередного авторского кивка в сторону храмовников-тамплиеров с их установкой на непосредственную связь с высшей волей, сказавшейся в известной формуле, которая вызвала нарекания со стороны церкви: посвященный становился «другом Господа, который мог говорить с Господом, если хотел». Другим «кивком» в сторону вероятной близости Гаэтана к храмовникам можно считать его решительное заявление о том, что он не намерен участвовать в походе на альбигойцев: как известно, многие тамплиеры были близки альбигойцам-катарам, чем объясняется «странное почти неучастие тамплиеров» в походе на альбигойцев, что служит предметом полемики в современной медиевистике. Теперь этот факт –– особенно в свете недавно обнаруженных документов в связи с уничтожением ордена тамплиеров — объясняется многоаспектным родством тамплиеров и альбигойцев. Не забудем, что большая часть создателей Ордена тамплиеров была из Лангедока и Прованса, часть которого входила в майорат Тулузы. Сделав сочувственником альбигойцев галла, воспитанного друидической феей, одинокого, никому не подвластного, одержимого морем и бурями странника-рыцаря с крестом на груди, Блок приблизил его к тамплиерам. Однако замечание о том, что он не плавал в Землю Святую, размывает подчеркнутость этой связи, переместив смысловой акцент на контаминацию качеств, которыми располагает «рыцарь-грядущее» — воплощение «чистого зова» — поэт. Контаминация эта вполне приемлема, даже как известного рода реконструкция, не перемещаемая непременно в категорию «неомифологизма», особенно с точки зрения уясняемого сейчас генезиса идей, подтверждающего связь тамплиеров с альбигойцами (в частности, в том, что касается почитания женского принципа — Anima Mundi, а также взгляда на Христа-Логос, который вечен, следовательно, не рождался и не умирал, чем обусловлено их

[22] См. также примечание на [4, с. 396], где указывается на соответствующее выражение из Евангелия от Матфея (7: 29) и от Марка (1: 22).

«еретическое» отношение к распятию, установки на синкретизм монотеистических религий[23] и т. д.) и отчасти уже выявленного наследования их идей розенкрейцерами (ср.: [31; 36; 33; 40]).

В этом отношении особенно выразительна в драме представленная взаимодействием сюжета и мотивной структуры судьба формирования эмблемы, которая в конечном итоге закрепилась в сознании европейской культуры как эмблема розенкрейцерства, обсуждаемая преимущественно в связи с геральдикой Лютера, В. Андрея и ее позднейшими вариациями. В драме Блока образно-смысловое движение символов Креста и Розы раскрывается так, что перед глазами читателя-зрителя постепенно реконструируются перипетии рождения столь значимой эмблемы, ее оформления и перехода из сферы официально не оформленных слоев культуры (или же «житейских жанров») в ее официально оформленные слои[24]. Тем самым драма «Роза и Крест» как бы нащупывает пути рождения философски обобщающей эмблемы и ее движения от архетипических образов к понятию и связанных с ними визуальных форм. Вместе с тем диалоги персонажей выявляют, «как слово трется о чужое слово и о внесловесную среду» (пользуюсь терминологией М. Бахтина): достаточно заметить злоупотребление словом «роза» и его производными в монологах таких обывателей, как Алискан, Капеллан, Алиса, для которых — хотя и по-разному — роза банально связывается с соловьями, что к тому времени закрепилось уже в «куртуазной традиции». В связи с Алисканом, надеющимся попасть в тогдашний центр куртуазности Аррас, текст насыщен легкой иронией, несмотря на авторское следование в других случаях соловьям и розам Фета и несмотря на его собственный «Соловьиный сад»[25], где впрочем аспект банализации учитывается и обыгрывается.

[23] Подспудным откликом на идею единения трех религий может быть роль «Романа о Флоре», который возник приблизительно сразу после 1170 г. Изора читает его, по словам капеллана, вместо молитвенника, вызывая тем самым его возмущение. Как известно, роман этот повествует о в конце концов благополучной любви сарацинского принца Флора к христианской пленнице Бланшефлер. (На эту тему — «Принцесса Греза» Ростана в переводе Щепкиной-Куперник была опубликована в 1896 г. и шла в СПб.) Тамплиерская идея единения трех монотеистических религий и «братание с сарацинами» были, вероятней всего, унаследованы розенкрейцерским преданием об обучении К. Розенкройца «восточной мудрости».

[24] Пользуюсь терминологией М. Бахтина, ср.: «Житейский жанр — часть социальной среды: праздника, досуга, общения в гостиной, в мастерской и пр. Самый тип совершения этих маленьких жизненных жанров определяется трением слова о внесловесную среду и трением слова о чужое слово» (Волошинов В. Марксизм и философия языка. Л.: Прибой, 1930. С. 98–99). Работа Блока 1906 г. «Поэзия заговоров и заклинаний», как и труды Анненкова-медиевиста, свидетельствуют о внимании их авторов к процессам переходов из «простонародных» сфер культуры в «официально оформленные», обусловливающим соответственные трансформации смыслов.

[25] С. Соловьев («Воспоминания о Блоке») говорит о раннем Блоке: он «Во всем подражал Фету... Писал стереотипные стихи о соловьях и розах» [1, т. 1, с. 112].

И даже Изора, которую в драме все сравнивают с розой и имя которой вбирает в себя простейшую анаграмму этого слова, на что критикой не раз указывалось, погружена в чисто природную «розовость», однако она предрасположена к естественной ониромантии[26], поскольку во сне видит черную, практически не известную природе розу и слышит зов Странника с его «странной песней о море», сыгравшими столь важную роль в пути посвящения Бертрана.

«Розовость» в зачине текста связывает в плотный сгусток символы драмы вокруг их средоточия Изоры-розы, которая здесь — уже силою языка — оказывается центром природно-растительно сконцентрированного образа. Я имею в виду слово, обращенное Бертраном к **стволу** старой **яблони**[27]:

> Чем ты, старый, ответишь тогда
> Ручьям и птицам певучим?
> Лишь две-три бледно-розовых ветви протянешь
> В воздух, омытый дождями,
> **Черный**, бурей измученный **ствол**! [4, с. 14, 16].

Самим актом называния бледно**-розовых** весенних ветвей и контрастной к ним **черноты** ствола яблони, с которым Бертран отождествляет себя, Бертран утверждает свою принадлежность дереву, земле, и ее черному цвету (Блок, как мы знаем, не раз комментировал это в своих записках, так что символико-метонимическая цепь: **земля — черный ствол — черная роза — черная кровь** — здесь значима и ясно заявит о себе в финале драмы).

Динамика связей Креста и Розы эксплицирует этапы пути, названия которых в предварительных набросках драмы получали маркированный статус именований всего текста:

1) Бедный рыцарь: Первым монологом Бертрана оформляется завязка и сюжета, и мотивной структуры, в ходе которых развертываются соотношения Розы и Креста,

2) Сон 17-летней Изоры, являя дар естественной мантики, рисует образ черной розы на груди неизвестного Странника:

> **черная роза — чернее крови**
> Горит на светлой груди...
> Странник! Странник! — вскрикнула я... [6, с. 50]

При свете дня, однако, Изора видит всего лишь:

---

[26] См.: Цицерон. О дивинации.

[27] К мифопоэтике яблока — яблони ср.: [36, p. 80–81].

...старые, **черные** ветви
В небе дождливом, как **крест** [6, с. 48]

3) Песня менестреля: Вера в вещий сон и противоречие между сном и явью побуждают Изору поручить Бертрану отыскать Певца в стране снегов и туманов, а знаки его:

Странник — имя ему...
Черной розой отмечена грудь...
Так открылось мне в вещем сне [6, с. 58]

Именно благодаря поручению Изоры, которая, таким образом, совершенно бессознательно оказывается «водительницей», Бертран вступает в новый для него мир и обретает брата — в «союзе, заключенном в звоне мечей».

4) Рыцарь-Грядущее. Когда Гаэтан появляется в «лунном луче», Изора узнает его песню-«зов», но видит, что на груди его — не **роза**, а **крест**, что вызывает ее бурный протест:

Странник! — Где роза твоя? —
На груди твоей — **крест горит!..**
О, не пугай **крестом суровым**!
Мать учила молиться меня,
Но песнь твоя не о том... [6, с. 138]
Возьми эту розу!
Так черна моя кровь, как она! —
....
Дай **страшный** твой крест
Черною розой закрыть!.. [6, с. 140]

Так заостряется в тексте ряд проблем, требующих особого внимания:

— Почему крест на груди Гаэтана **страшен** Изоре?

— Что значит желание Изоры **закрыть крест «черной розой»?**

— Что может означать явленное на сцене событие, когда сорванная в окне роза (из сада, где черных роз не было) оказывается черной розой? Во всяком случае Бертран ее видит, глядя на спящего в «розовой заросли» Гаэтана:

Что чернеет
На кресте у него? —
Роза! — Черная роза! [6, с. 146]

Отметить «чудесное» в появлении «черной розы», непохожей на розы «реального окружения» Блоку, видимо, было важно, поэтому и в «Записках Бертрана, написанных им за несколько часов до смерти», Блок выделяет этот момент: «Наутро, когда я пришел будить Гаэтана, он бредил во сне, а на груди его лежала черная роза, непохожая на все те красные, которые цвели над ним» [6, с. 237][28].

Энигмы креста

Что касается отношения Изоры к кресту, то актрисе Гзовской Блок, по ее словам, пояснил это тем, что, будучи естественной, непосредственной дочерью народа, Изора хочет не молиться, а «просто любить». Однако не слишком ли упрощенно это пояснение, тем более, что до нас оно дошло лишь в пересказе актрисы? [1, т. 2, с. 126, 124, 131][29] Кажется, Блок сознательно оставил открытой возможность других интерпретаций, особенно в свете известной настороженности по отношению к кресту в среде, затронутой идеями катаров и альбигойцев. Не случайно Бертран, который, в противоположность Изоре, принял крест на груди Гаэтана уже в минуты их встречи и побратимства в Бретани, в финале, после того как настал момент прозренья (отмеченный им словами: «Смерть, умудряешь ты сердце») позволил себе, обращаясь к Даме Сердца, перейти к языку порицания и пророчества:

О, как далек от тебя, Изора,
Тот феей данный,
Тот выцветший крест [6, с. 242].

Храни, Изора, душу младую
На черные дни [6, с. 242].

Здесь становится очевидной динамика формирования эмблемы, соединившей Розу и Крест, как это предстало в драме Блока: эта динамика выявляет перипетии в соотношении ее элементов: розалии Лангедока (как и — шире — Средиземноморья с господством в нем

28 Правда, среди «наблюдений» Изоры есть и вполне «прагматическое»: «Вчерашний бледный бутон сегодня стал черным, как кровь» [6, с. 128]. Однако оно не тождественно явленному ей во сне, в свете лунного луча, видению, которому «странно и сладко молиться» и которым подчеркивается одна из самых распространенных «дуальных формул»: «И черная роза — чернее крови — Горит на светлой груди...» [6, с. 50]. Ср.: [45].

29 К сожалению, мне неизвестны карикатуры на Изору и Бертрана, которые рисовал А. Блок и которые упоминает Нолле-Коган [1, т. 2, с. 367]. Невольно напрашивается параллель с теми вариантами гностических мифов, согласно которым Душа мира ведет человека ввысь, однако она, будучи «материей Божества» (Вл. Соловьев), опасается вершин пути восхождения, хотя природно-инстинктивно тоже стремится к ним. В учении Р. Штайнера эти мифы отразились как проблема «черных женщин» — стражей порога при Распятии (ср. финал «Котика Летаева» Андрея Белого).

женского культа), подобно Изоре с ее розами, укоренены в естественно-природной жизни и подняться над ней дано лишь в случае приобщения к иному, высшему, «сновидческому» пространству. Гаэтан — с крестом, помеченным ветрами и снежными бурями, — не прикреплен к земле и потому исчезает, однако он остается зовом в слове и в душах тех, кто слышал его слово. Только в пути Бертрана крест и роза соединяются, поскольку Бертран, будучи «стволом дерева», укоренен в земле, но и устремлен ввысь. Посвятительный путь Бертрана скрепляет линии времени и вечности, связывая феноменальное с ноуменальным: Роза для него — знак верности и Мадонне, с именем которой он идет на смерть («Святая Роза!»), и «Даме его сердца», несмотря на ее страх перед крестом и предвидение ожидающих ее вследствие этого «черных дней». Что же касается Креста, то и в этом видении для Бертрана феноменальное соотносится с ноуменальным, поскольку он не только принимает крест на груди побратима-Гаэтана, но видит и крест в снежной буре над его головой, не видимый, кажется, Гаэтану, однако видимый бретонским рыбакам[30].

Финал драмы в аспекте ее сценического, т. е. визуально-динамически оформленного воплощения открывает простор целой системе вопросов:

1) Какой формы, какого размера, какого цвета, как и где именно расположен крест на груди Гаэтана? Только на основе этих характеристик можно уточнить символику Креста.

В статье М. Альтшуллера, посвященной масонским мотивам «второго тома», упоминается начертанная Блоком фигура, которая «представляет собою треугольник, обращенный вершиной вниз. В середине треугольника начертан крест» [26, p. 607]. К сожалению, рисунок Блока не воспроизведен и в новейшем издании «Розы и Креста», а предложенное М. Альтшуллером описание дает лишь приблизительные ориентиры.

2) Какой формы Крест, видимый в снежной буре, и как он расположен? Насколько мне известно, и это современными Блоку театральными работами не зафиксировано.

3) Как расположилась поверх креста черная роза? Рукой Изоры брошенная на крест на груди Гаэтана, но затем рукой Гаэтана отданная Бертрану и рукой альбигойца пронзенная вплоть до сердца Бертрана:

> Прямо в розу на груди
> Тот удар меча пришелся [6, с. 180][31].

---

[30] Ср. комментарий Блока: «Крест над вьюгой — видение бретонских рыбаков» [6, с. 214].

[31] Иванов-Разумник в своей статье «Роза и Крест» анализирует эту сцену довольно подробно. В творчестве Блока он видит эту эмблему как «крест, увитый розами»,

Кажется, эта последовательность жестов указывает на последовательность соотношений Розы и Креста, т. е. на путь креста Гаэтана в Лангедок, где на крест ложится черная роза Изоры, которая в итоге оказывается на груди Бертрана, «прикрепленной» мечом «великана-альбигойца-дельфиноносителя»[32] к его окровавленному сердцу, окрасившему черную розу кровью Бертрана.

А какова форма розы? А число и расположение лепестков? На фоне этих, видимо, намеренно подобранных неопределенностей, допускающих возможность различных толкований, возлагаемых на разных реципиентов, т. е. и простых зрителей и читателей, и режиссеров-постановщиков, восприемников Слова, призываемых таким образом к пробуждению, становится особенно очевидной структурно-композиционная определенность строения драмы. Она дает о себе знать не только благодаря ясно очерченному пути посвящения Бертрана, что становится стержнем сюжета, но и благодаря тому, что рельефная обрисовка этого пути дана в оправе отчетливой «кольцевой» структуры, на которую обращает внимание давняя работа Микаэлы Беминг [30, p. 67].

Правда, я бы назвала этот тип структуры, излюбленной в творчестве Блока, «квазикольцевой», так как в ней, как правило, финал «опрокидывает отношения» зачина, подобно тому, как это происходит в решительный момент мебиусообразного движения Данте — странника по загробью, совершившего поворот на шкуре Люцифера [21; 18].

Кольцевая (мебиусообразная) оправа эксплицируется благодаря тому, что мотив черноты, явленный, как мы видели, в зачине Бертрана («черный ствол»), акцентируется в концовке благодаря нарастающему повтору мотива черной розы, черной, как кровь Изоры. Именно здесь подспудно оформляется цепь ассоциаций, ведущих Изору-Розу «черной крови»-Изиду к «Черной Мадонне», о которой речь пойдет ниже. А если иметь в виду, что уподобляемая стволу дерева вертикаль пути восхождения Бертрана пересекается с горизонталью пути его бессознательно-интуитивной водительницы Изоры-Розы-Изиды, станет очевидной ассоциация с образом **креста внутри кольцевой оправы, наподобие О**.

и в то же время, имея в виду не только «Розу и Крест», но и «Осеннюю любовь» и др., заключает: «Роза и крест покрывают друг друга в его творчестве, определяют его поэзию...» (Иванов-Разумник Р. А. Блок — А. Белый. Letchworth: Herts, 1971. С. 35); «...роза и крест это — драма жизни самого А. Блока» (Там же. С. 37). Видимо, Блок не соглашался с выводами Иванова-Разумника: этим, по мнению А. Л. Гришунина, мотивирована дарственная надпись «дорогому врагу», которою А. Блок сопроводил даримую им Р. Иванову-Разумнику книгу [6, с. 402].

[32] Ср.: [13, т. 2, с. 393]. У этрусков и римлян дельфин символизировал путешествие души через море смерти в землю обетованную. Для нас важно, что и Изида иногда изображалась с дельфином.

Энигмы черной розы

Черная роза, практически неизвестная в природе, но популярная в фольклоре и квазифольклоре как «роза печали»[33], почти неизвестна и в алхимии. Однако есть случаи, где ее появление соотносится с чернотой корней как результат успешного преобразования materia prima — «первичной земли» алхимиков — общеизвестного начала “Opus Magnum”. Показательно, например, изображение центральной из трех роз, выросших из одного черного корня, в «Пандоре» Иеронимуса Ройснера: помещенная между белой и красной розами, она могла бы быть названа синей или голубой, что справедливо ведет некоторых комментаторов к «голубому цветку» Новалиса и его традиции [48][34]. Но, так как голубой-синий цвет в алхимии не имеет самостоятельной значимости, его рассматривают как цвет материи в состоянии влажности, которая постепенно приобретает «свинцово-черный» цвет, означающий в этом случае высокую одухотворенность и сокровенные знания[35].

Это толкование не противоречит замечанию Папюса о том, что черный цвет первой залы, где начинается путь масонского посвящения, указывает на начало восхождения к духовности и согласуется с выводами, в частности, Р. Грейвса о том, что во многих дохристианских верованиях чернота была знаком мудрости и это сказалось в традициях «черных богинь» [34]. Не противоречит этому и вывод В. М. Жирмунского о том, что Изора в какой-то степени символизирует Розу то в чувственном, то в сверхчувственном аспектах [10, с. 284]. В самом деле, несгармонированность «дневного» и «ночного» сознаний Изоры акцентирована: во сне ей чудится зов Гаэтана и видится черная роза на его груди, превращая ее в невольную «водительницу» на пути посвящения Бертрана, однако, проснувшись, она, правда, не без меланхолии, но и не становясь «квадратной», живет по житейским законам ее окружения, о чем свидетельствуют ее фраза и жест, завершающие драму. «Двоемирие» Изоры делает ее будущее неопределенным, что заостряется комментарием Блока 1915 г., указывающим на открытость концовки драмы, последнее слово которой — слова Изоры: «...судьба Изоры еще не свершилась, о чем говорят ее слезы над трупом Бертрана. Может быть, они слу-

[33] Ср. «фольклорно»-ресторанные песни с упоминаниями «черной розы в бокале», по поводу которой существуют известные воспоминания о Блоке.

[34] Откликом на «голубой цветок» Новалиса явилось название известной выставки российских художников «Голубая роза» (1907), представлявшей собой своего рода ответ на саратовскую выставку 1904 г. «Алая роза». Примечательно, что Н. П. Рябушинский, оказавшись в эмиграции, сохранил название «Голубая роза» для открытой им в Ницце художественной галереи.

[35] Reusner H. Pandora. Basles, 1582. Ср.: [24, p. 26–27, 135–136]. См. также комментарий к иллюстрации номер 3 в: [25].

чайны, и она скоро забудет о них; может быть, и она приблизилась к пониманию Радости-Страдания; может быть, наконец, ее судьба — совсем не сходна с судьбою человека, который любил ее *христианской* любовью и умер за нее как *христианин,* открыв для нее своей смертью новые пути» [6, с. 238]. Объяснительная записка для Художественного театра, составленная Блоком год спустя, в марте 1916 г., вновь завершается размышлением над судьбой Изоры: «... одна Изора остается на полпути, над трупом Бертрана, окруженная зверями и призраками, с крестом, неожиданно для нее, помимо воли ей сужденным» [6, с. 252]. Очевидно, открытость финала крайне волновала автора, и, кажется, не только по биографическим причинам, весьма занимавшим критику, и не только как удачная драматургическая находка, а, кажется, особенно потому, что в судьбе Изоры, как в зеркале, отразились сложнейшие проблемы путей европейской культуры. Недаром Блок снабдил биографию Изоры выразительными подробностями, поместив свою героиню (родом из Толозанских мук, что в 60 км от Тулузы, где жило в те времена немало разных народов) в хронотоп событий, узловых с точки зрения грядущего Европы. Эта дочь швеи-испанки (а об отце ее ничего не известно!) оказалась непонятливой 17-летней свидетельницей религиозно мотивированного события, которое теперь справедливо называют первым случаем геноцида на территории Европы. Вместе с тем на уровне символико-мотивной структуры драмы, организованной посредством метонимически-метафорической цепи связей: Изора — лунный луч — Песня Странника — черная роза — черная кровь Изоры — и абсолютной весомости символа Розы как знака Мадонны — Изора предстает простодушно-земным отражением Черной Мадонны («Черной Девы из Лангедока», «Черной Девы Прованса»), культ которой не только в Тулузе и ее окрестностях, но и по всему северо-западному Средиземноморью (включая острова) активен до сих пор, напоминая о себе не только в местах паломничества.

Как интерпретируется явление этого весьма своеобразного культа Черной Мадонны? К нашему времени в связи с ним появилось немало самой разнообразной по качеству литературы с самыми разнообразными толкованиями и пересказами легенд (ср.: [29; 8, с. 172–179, 194]). Однако, несмотря на всю разноголосицу, можно обнаружить некоторые моменты «созвучий» между рядом пояснений. К примеру, на вопрос: «Почему эта Мадонна черная?» — простые люди, как правило, отвечают: «Потому что эта прибыла к нам из Палестины»[36].

---

[36] Обычно это говорится в тех местах, где в соборе или церквушке «сотрудничают» две Мадонны — белая и черная, каждая со своим кругом «обязанностей». Таких мест несколько, в частности, на Сардинии, но с недавнего времени и в Соборе Матиа-

И этот ответ не противоречит интерпретациям культурологов, которыми утверждается:

1) «Черная Мадонна из Палестины» представляет собой напоминание о библейской смуглянке[37];

2) Черная мадонна прибыла в европейские земли и на западные острова Средиземноморья благодаря тамплиерам [32, p. 74–75].

Сверх того археологи, как и историки, располагая своими доказательствами, поясняют, что многие церкви северо-западного Средиземноморья возникли на местах храмов, посвященных Изиде (templum Isidis), культ которой, особенно в эллинистический период, был распространен чуть ли не по всей территории Римской империи, о чем говорят и легендарные, и археологически подтвержденные свидетельства [39, p. 250, 264, 298, 420–423, 428–479, 482, 544; 22, с. 184–185]. Показательно, что именно в местах поклонения Черной Мадонне-Моренетте (в частности, в Пиринеях) находят — чаще всего в пещерах, связанных с остатками templum Isidis, — «черные статуэтки» — изображения этой древнеегипетской богини. Правда, черными изображались многие Богини Земли: Кибела, Иштар, Диана Эфесская (напоминая о древнейшей идее Virgo paritura, т. е. черной безжизненной земли, которую призвано оживить солнце, этот концепт был унаследован алхимией). Вместе с тем и Павзаний упоминает об Афродите Melainis (Pausania, 2, 24), черными изображались и лунарные богини, и связанная с их традицией «Лунная София», чей символизм нашел отклик в разных вариантах мариологии, акцентирующей таким образом тесную связь символики Луны с образом Матери-Земли. Все это значит, что культ Черной Мадонны-Моренетты хранит память о своем дохристианском происхождении, и черный цвет в этом случае соотносится с поклонением Матери-Земле, с чем согласны, в сущности, все писавшие о Черной Мадонне. Примечательно, что, несмотря на крестовый поход против альбигойцев-катаров, Черная Мадонна в северо-западном Средиземноморье и поныне остается предметом почитания, несмотря на возражения отдельных священников. Может быть, устойчивость культа Черной мадонны в северо-западном Средиземноморье объясняется также влиянием сведений о том, что ей поклонялся Бернард Клервоский, решительно способствовавший, как известно, общему расцвету Мариологии, во всех ее вариантах. С точки зрения нашей темы стоит вспомнить и о существенном для затронутого Блоком региона событии, о котором Блок, по всей

ша в Будапеште, который играет также роль музея, находятся три Мадонны — белая, черная и «голубая».

[37] «...черна я и красива, как шатры Кидарские» (в некоторых переводах союз «и» ошибочно замещается союзом «но»: Книга Песни Песней Соломона 1: 5–6).

вероятности, знал: 11 сентября 1881 г. папа Лев XIII провозгласил Черную Мадонну Монсеррата (Morenetta) Покровительницей Каталонии (Virgen Negra Patrona di Catalunia)[38].

Судя по множеству деталей, Блок был хорошо информирован о подробностях культа Черной Богини в избранном им локусе, как и об его истоках, и его реликтовых проявлениях в повседневной жизни много веков спустя, и о сохранности его элементов на символическом уровне. В драме их можно отметить и в деталях майского праздника, и, разумеется, в самом имени Изоры, отсылающем, как и ряд некоторых частностей, к Изиде, чья власть над розой описана Апулеем и чье «дневное-ночное» бдение манифестировано изображением Богини, увенчанной солнечным диском в объятиях двух «рогообразных» полумесяцев[39]. Любопытно, что Андрей Белый с восторгом первооткрывателя писал о деревянных статуях «Мадонны (с луной под пятой)», которые бросились ему в глаза на Сицилии [2, с. 146]. Что же касается Блока, то в его поэзии, как на это не раз указывалось, представлена своего рода философия «неуловимой связанности» Луны с Землей. В драме «Роза и Крест» эта философия дает о себе знать в той самой символико-метафорической цепи, которая составляет основу ее мотивной структуры: Изора в своей «ночной ипостаси» оборачивается явлением Лунной Черной Мадонны, поскольку не только видит в лунном свете Странника — носителя «странного зова», но и «материализует» Черную розу через окно, связывающее два пространства, чтобы закрыть ею крест на его груди. Так возникает зримый дар утешения Бертрану, который не только видит черную розу, но и ощущает ее на своей груди, в то время как Алисе доступно видеть вместо черной розы всего лишь черное пятно.

Возвращаясь к финалу драмы: если, несмотря на «житейскую сценку» в концовке, согласиться с признанием «кольцевого» макростроения драмы, подчеркнутого на уровне мотивики, в нем можно видеть напоминание о той форме розоне-розетты, которую Андрей Белый столько раз пояснял в письмах и рисунках, а Блок безмолвно отметил, послав открытку с видом часовенки из Бретани.

Вместе с тем Блок, следуя своей эстетике сочетания определенных намеков и явных недосказанностей, намеренно оставил целый ряд вопросов открытыми, устремляя читателя-зрителя к сотворчеству, соответственно концепциям символистов, именно на этой ос-

---

[38] О том, насколько действенно это событие до сих пор, свидетельствует тот факт, что 9 февраля 2012 г. в городе Альгеро на Сардинии, где живет и каталанское меньшинство, Монсерратский аббат благословил капеллу, посвященную «Моренетте» («Черной Деве» — «Черной Розе апреля»), копии Virgen Negra Patrona di Catalunia, принесенной в дар этому городу.

[39] Соблазнительно припомнить и имя Ysa, фигурирующее в легендах о тамплиерах и соотносимое с Изидой.

нове отличающих эстетическую коммуникацию от прагматической и религиозной [44]. Поскольку «Роза и Крест» не трактат о принципах розенкрейцерства, хотя во многом и основывается на его формирующих признаках, Блок действительно свободно контаминировал генетически не смешанные образы-символы, предполагая их самые разные осмысления[40]. В результате в «Розе и Кресте» дают о себе знать не столько опорные идеи розенкрейцерства, сколько музыкально-поэтическая комбинаторика символов и эмблем, основанная на интуиции, на «скромности изо всех сил», но и на весьма серьезной филологической подготовленности автора. При этом Блок виртуозно сочетал опору на банальные ассоциации «ресторанного» контекста его поэзии, напоминающие о «черной розе в бокале» и «черной крови», с обращением к символике, доступной лишь немногим «посвященным». Это позволило его символической системе и ситуациям его творения представить помеченный символами путь главной эмблемы розенкрейцерства, указав на истоки розенкрейцерства, напомнив о роли альбигойцев — тамплиеров — мартинистов в построениях этого пути и тем самым — о напластованиях веков, культур и их эмблем. Все это позволяет видеть в авторе «Розы и Креста» не только большого поэта, но и философа культуры, следуя в этом определению Андрея Белого: «...подлинными философами культуры бывали те люди, в которых существовало сплетение редко сплетаемых линий: поэзии, философии, истории, этнографии... Блок говорит: “...факты, казалось бы, столь различные, для меня имеют один музыкальный смысл. Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе создают единый музыкальный напор”. Это утверждение сделало бы из Блока подлинного философа культуры, если бы Блок захотел им стать» [2, с. 254].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 А. А. Блок в воспоминаниях современников: в 2 т. М.: Худож. лит., 1980. 550+527 с.

2 *Белый А.* Путевые заметки. М.; Берлин: Геликон, 1922. Т. 1. 308 с.

3 Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. М.: Худож. лит., 1975. 751 с.

4 *Блок А. А.* Дневник. М.: Сов. Россия, 1989. 512 с.

5 *Блок А. А.* Собр. соч.: в 8 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1961.

6 *Блок А.* Роза и Крест. М.: Центр книги Рудомино, 2013. 320 с.

---

[40] О «полигенезисе» образов Блока говорит В. М. Жирмунский [10, с. 304]. Хотелось бы также напомнить «рискованное» (Д. Магомедова) предположение о том, что «секрет блоковской популярности — в соединении “элитарного” эзотерического языка символистской школы с демократическим жанровым репертуаром, о чем писал еще Ю. Тынянов, во введении сложнейших символов в злободневный современный контекст» [12, с. 138]. Судьба читательского восприятия «черной розы в бокале» и «Розы и Креста» красноречиво свидетельствует о справедливости этого вывода исследовательницы.

7 *Вайскопф М.* Влюбленный демиург. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 692 с.

8 *Грейвс Р.* Белая богиня. Избранные главы. СПб.: Амфора, 2000. 382 с.

9 *Долгополов Л.К.* Александр Блок. Личность и творчество. Л.: Наука, 1978. 176 с.

10 *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. 405 с.

11 *Иванов Вяч.* Собр. соч.: в 4 т. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. Т. 2. 807 с.

12 *Магомедова Д.М.* Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М.: Мартин, 1997. 221 с.

13 Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. М.: Сов. энциклопедия, 1982. Т. 2. 720+671 с.

14 *Приходько И.С.* Мифопоэтика Блока. Владимир: ВГПУ, 1994. 133 с.

15 *Рогачева И.В.* В поисках утраченного... Две редакции «Золота в лазури» Андрея Белого. М.: Эко-Пресс, 2002. 182 с.

16 *Серков А.И.* История русского масонства. 1845–1945. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 1997. 477 с.

17 *Силард Л.* Андрей Белый — розенкрейцер (к проблеме символизма и розенкрейцерства в России // Россия и гнозис. Труды международной научной конференции. Судьбы религиозно-философских исканий Николая Новикова и его круга. Москва, 15–17 октября 2012 г. Т. II. СПб., 2015. С. 204–225.

18 *Силард Л.* Андрей Белый и Флоренский (Мнимая геометрия как встреча новых концепций пространства с искусством) // Studia Slavica Hung, 1987, no 33, pp. 227–238.

19 *Силард Л.* Символика круга у Блока // Atti del symposium “Aleksandr Blok”. Milano-Gargnano del Garda, 6–11 Settembre 1981, Università degli studi di Milano, pp. 683–702.

20 Утренний свет Николая Новикова: сб. / отв. ред. А. Л. Рычков. М.: Центр книги ВГБИЛ им. М. И. Рудомино, 2012. 316 с.

21 *Флоренский П.* Мнимости в геометрии. М.: Лазурь, 1991 (переиздание публикации 1922 г.). 96 с.

22 *Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве / пер. с англ. М.: Крон-пресс, 1996. 656 с.

23 *Эткинд Е.* Французское Средневековье в творчестве Александра Блока // Revue des études slaves. 1982. Т. 54, № 54 (4). P. 649–669.

24 *Abraham L.* A Dictionary of Alchemical Imagery. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. XXII+249 p.

25 Alchimia. I testi della tradizione occidentale. Milano: A. Mondadori ed., 2007. CXXXVI, 1566 p.

26 *Altshuller M.* Масонские мотивы «второго тома» (Университетские штудии А. А. Блока и их отражение в лирике 1904–1905 годов // Revue des études slaves. Paris, 1982. T. 54, F. 4. S. 511–607.

27 *Ambelain R.* Templiers et Rose-Croix. Paris: Éditions Adyar, 1955. 133 p.

28 *Begg E.* The Cult of the Black Virgin. Arkana, an imprint of. Routledge & Kegan Paul, Boston, 1985. 289 p.

29 *Biedermann H.* Knaurs Lexikon der Symbole. München: Droemer Knaur Verlag, 1989. 591 s.

30 *Boeming M.* La simbologìa di rosa e croce nella tradizione letteraria e nell'opera poetica di Aleksandr Blok // Atti del symposium "Aleksandr Blok". Milano — Gargnanodel Garda, 6–11 settembre 1981.

31 *Bonvicini E.* Templari fra storia e leggende. Foggia: Bastogi Editrice Italiana, 1997. 144 p.

32 *Cerinotti A.* Il Graal. Colognola ai Colli: Demetra, 1998. 91 p.

33 *Cerrini S.* La revoluzione dei Templari. Una storia perduta del dodicesimo secolo. Milano: A. Mondadori ed., 2007. 248 p.

34 *Graves R.* Mammon and the Black Goddess. London: Doubleday, 1965. 164 p.

35 *Gsanger H.* Atlantis — Der Beginn der Mysterien. Freiburg: Published by Verlag die Kommenden, Freiburg i. Br., 1975. 135 s.

36 I templari: La storia e la leggenda. Milano: Giunti, 2005 128 s.

37 *Keyserling Arnold und Wilhelmine***.** Das Rosenkreuz. Innsbruck: Verlag der Palme, 1956. 185 s.

38 *Manly P. Hall.* The Secret Teachings of All Ages. Los Angeles: The Philosophical Research Society, 1977. CXXXIX p.

39 *Mastino A.* Storia della Sardegna antica. Nuoro: Edizioni Il Maestrale, 2005. 583 p.

40 Militia Christi e Templari in Sardegna. A cura di Massimo Rassu. Selargius: Domus de Janas, 2010. 262 p.

41 *Оболенска Д.* Имагинация голубого цветка. Драма А. Блока «Роза и Крест» // Europa Orientalis, 29. Salerno, 2010, pp. 79–98.

42 *Peuckert W.E.* Das Rosenkreutz. Berlin: Erich Schmidt, 1973. 408 p.

43 *Scholem G.* Kabballah. New York: Dorset Press, 1987, pp. 200–201.

44 *Steiner R.* Ròzsakeresztes szellemtudomàny. Budapesti előadàsok. Budapest, 1991.

45 *Szilard L.* La poesìa russa del XX secolo. A cura di Alessandra Cattani. Edizioni R&R. Sassari, 2002, pp. 9–13.

46 *Teillard A.* Il Simbolismo dei Sogni. Milano: Fratelli Bocca Editori, 1951. 274 p.

47 *Waite A.E.* A New Encyclopaedia of Freemasonry. Combined Edition, two volumes in one. New York: Weathervane Books, 1970. MCMLXX.

48 *Waite A.E.* The Brotherhood of the Rosy Cross. New York: Barnes & Noble Books, 1993. 650 p.

REFERENCES

1 *A.A. Blok v vospominaniiakh sovremennikov: v 2 t.* [Alexander Blok in contemporary memoirs]. Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1980. 550+527 p. (In Russ.)

2 Belyi A. *Putevye zametki* [Travel notes]. Moscow, Berlin, Gelikon Publ., 1922. Vol. 1. 308 p. (In Russ.)

3 *Beovul'f. Starshaia Edda. Pesn' o Nibelungakh* [Beowulf. Old Edda. The Song of the Nibelungs]. Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1975. 751 p. (In Russ.)

4 Blok A. A. *Dnevnik* [Diary]. Moscow, Sov. Rossiia Publ., 1989. 512 p. (In Russ.)

5 Blok A. A. *Sobr. soch.: v 8 t.* [Coll. of works: in 8 vols.]. Moscow, Leningrad, GIKhL Publ., 1961. (In Russ.)

6 Blok A. *Roza i Krest* [Rose and cross]. Moscow, Tsentr knigi Rudomino Publ., 2013. 320 p. (In Russ.)

7 Vaiskopf M. *Vliublennyi demiurge* [Demiurge in love]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2012. 692 p. (In Russ.)

8 Greivs R. Belaia boginia. Izbrannye glavy [White goddess. Selected chapters]. St. Petersburg, Amfora Publ., 2000. 382 p.

9 Dolgopolov L. K. *Aleksandr Blok. Lichnost' i tvorchestvo* [Alexander Blok: personality and work]. Leningrad, Nauka Publ., 1978. 176 p. (In Russ.)

10 Zhirmunskii V. M. *Teoriia literatury. Poetika. Stilistika* [Literary theory. Poetics. Stylistics.] Leningrad, Nauka Publ., 1977. 405 p. (In Russ.)

11 Ivanov Viach. *Sobr. soch.: v 4 t.* [Coll. of works: in 4 vols.] Briussel', Foyer Oriental Chrétien Publ., 1974. Vol. 2. 807 p. (In Russ.)

12 Magomedova D. M. *Avtobiograficheskii mif v tvorchestve A. Bloka* [Autobiographical myth in Blok's work]. Moscow, Martin Publ., 1997. 221 p. (In Russ.)

13 *Mify narodov mira. Entsiklopediia: v 2 t.* [Myths of the peoples of the world. Encyclopedia]. Moscow, Sov. Entsiklopediia Publ., 1982. Vol. 2. 720+671 p. (In Russ.)

14 Prikhod'ko I. S. *Mifopoetika Bloka* [Blok's mythopoetics]. Vladimir, VGPU Publ., 1994. 133 p. (In Russ.)

15 Rogacheva I. V. *V poiskakh utrachennogo... Dve redaktsii «Zolota v lazuri» Andreia Belogo* [In search of the lost...Two editions of "Gold in Azure" by Andrei Bely.] Moscow, Eko-Press Publ., 2002. 182 p. (In Russ.)

16 Serkov A. I. *Istoriia russkogo masonstva. 1845–1945* [History of Russian Freemasonry]. St. Petersburg, Izd-vo im. N. I. Novikova Publ., 1997. 477 p. (In Russ.)

17 Szilard L. Andrei Belyi — rozenkreitser (k probleme simvolizma i rozenkreitserstva v Rossii [Andrei Bely as a Rosicrucian: on the problem of symbolism and Rosicrucianism in Russia]. *Rossiia i gnozis. Trudy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii. Sud'by religiozno-filosofskikh iskanii Nikolaia Novikova i ego kruga. Moskva, 15–17 oktiabria 2012 g. T. II* [Russia and gnosis. Proceedings of international academic conference "The fate of religious and philosophical quests of Nikolay Novikov and his circle. Moscow, October 15–17, 2012]. St. Petersburg, 2015, pp. 217–219.

18 Szilard L. Andrei Belyi i Florenskii (Mnimaia geometriia kak vstrecha novykh kontseptsii prostranstva s iskusstvom [Andrei Bely and Florensky : Imaginary geometry as an encounter of new concepts of space and art]. *Studia Slavica Hung*, 1987, no 33, pp. 227–238.

19 Szilard L. Simvolika kruga u Bloka [Symbolism of a circle in Blok]. *Atti del symposium "Aleksandr Blok".* Milano-Gargnano del Garda, 6–11 Settembre 1981, Università degli studi di Milano, pp. 683–702.

20 *«Utrennii svet» Nikolaia Novikova: sb.* ["The Morning light" by Nikolay Novikov: coll.], ed. A. L. Rychkov. Moscow, Tsentr knigi VGBIL im. M. I. Rudomino Publ., 2012. 316 p. (In Russ.)

21 Florenskii P. *Mnimosti v geometrii* [The imaginary in geometry]. Moscow, Lazur' Publ., 1991 (pereizdanie publikatsii 1922 g.). 96 p. (In Russ.)

22 Kholl Dzh. *Slovar' siuzhetov i simvolov v iskusstve / per. s angl.* [A dictionary of plots and symbols in art]/ Moscow, Kron-press Publ., 1996. 656 p.

23 Etkind E. Frantsuzskoe Srednevekov'e v tvorchestve Aleksandra Bloka [Medieval France in Alexander Blok's work.] *Revue des études slaves*, 1982, vol. 54, no 54 (4), pp. 649–669.

24 Abraham L. *A Dictionary of Alchemical Imagery*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998. XXII+249 p.

25 *Alchimia. I testi della tradizione occidentale*. Milano, A. Mondadori ed., 2007. CXXXVI, 1566 p.

26 Altshuller M. Masonskie motivy "vtorogo toma" (Universitetskie shtudii A. A. Bloka i ikh otrazhenie v lirike 1904–1905 godov [Freemasonry motifs of the "second volume": Blok's university studies and their reflection in the poetry of 1904–1905]. *Revue des études slaves*. Paris, 1982. T. 54, F. 4. S. 511–607.

27 Ambelain R. *Templiers et Rose-Croix*. Paris, Éditions Adyar, 1955. 133 p.

28 Begg E. *The Cult of the Black Virgin*. Arkana, an imprint of. Routledge & Kegan Paul, Boston, 1985. 289 p.

29 Biedermann H. *Knaurs Lexikon der Symbole*. München, Droemer Knaur Verlag, 1989. 591 s.

30 Boeming M. La simbologìa di rosa e croce nella tradizione letteraria e nell'opera poetica di Aleksandr Blok // *Atti del symposium "Aleksandr Blok"*. Milano — Gargnanodel Garda, 6–11 settembre 1981.

31 Bonvicini E. *Templari fra storia e leggende*. Foggia, Bastogi Editrice Italiana, 1997. 144 p.

32 Cerinotti A. *Il Graal*. Colognola ai Colli, Demetra, 1998. 91 p.

33 Cerrini S. *La revoluzione dei Templari. Una storia perduta del dodicesimo secolo*. Milano, A. Mondadori ed., 2007. 248 p.

34 Graves R. *Mammon and the Black Goddess*. London, Doubleday, 1965. 164 p.

35 Gsanger H. *Atlantis — Der Beginn der Mysterien*. Freiburg, Published by Verlag die Kommenden, Freiburg i. Br., 1975. 135 s.

36 *I templari: La storia e la leggenda*. Milano: Giunti, 2005. 128 s.

37 Keyserling Arnold und Wilhelmine**.** *Das Rosenkreuz*. Innsbruck, Verlag der Palme, 1956. 185 s.

38 Manly P. Hall. *The Secret Teachings of All Ages*. Los Angeles, The Philosophical Research Society, 1977. CXXXIX p.

39 Mastino A. *Storia della Sardegna antica*. Nuoro, Edizioni Il Maestrale, 2005. 583 p.

40 *Militia Christi e Templari in Sardegna. A cura di Massimo Rassu*. Selargius, Domus de Janas, 2010. 262 p.

41 Оболенска Д. Imaginatsiia golubogo tsvetka. Drama A. Bloka «Roza i Krest» [Imagination of the blue flower. Blok's drama "Rose and Cross"]. *Europa Orientalis*, 29. Salerno, 2010, pp. 79–98.

42 Peuckert W. E. *Das Rosenkreutz*. Berlin, Erich Schmidt, 1973. 408 p.

43 Scholem G. *Kabballah*. New York, Dorset Press, 1987, pp. 200–201.

44 Steiner R. *Ròzsakeresztes szellemtudomàny*. Budapesti előadàsok. Budapest, 1991.

45 Szilard L. *La poesìa russa del XX secolo. A cura di Alessandra Cattani*. Edizioni R&R. Sassari, 2002, pp. 9–13.

46 Teillard A. *Il Simbolismo dei Sogni*. Milano, Fratelli Bocca Editori, 1951. 274 p.

47 Waite A. E. *A New Encyclopaedia of Freemasonry*. Combined Edition, two volumes in one. New York, Weathervane Books, 1970. MCMLXX.

48 Waite A. E. *The Brotherhood of the Rosy Cross*. New York, Barnes & Noble Books, 1993. 650 p.

DOI: 10.22455/2500-4247-2016-1-3-4-262-277
УДК 82
ББК 84(2)6

ИСПРАВЛЕННЫЙ «ПЕТР ПЕРВЫЙ»: К ИСТОРИИ ТЕКСТА РОМАНА А. Н. ТОЛСТОГО

© 2016 г. А. С. Акимова

Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 3 октября 2016 г.

Статья написана в ИМЛИ им. А. М. Горького РАН по гранту Президента Российской Федерации для государственной поддержки молодых российских ученых-кандидатов наук (МК-9079.2016.6).

Аннотация: В статье рассматривается незавершенная правка первой книги романа «Петр Первый», которая была произведена А. Н. Толстым незадолго до смерти, в 1944–1945 гг. Эти изменения были учтены при подготовке текста для первого Полного собрания сочинений писателя (М.: Гос. изд. худож. лит., 1946–1953. Т. 9. 1946). С одной стороны, правка 1944–1945 гг. продолжала основные направления работы писателя для предыдущих изданий (стремление к лаконизму стиля, устранение ярких эпитетов, сокращение фраз, уточнение образов и исторических реалий), с другой — Толстой возвращался к образам, которые были им отвергнуты еще на этапе создания одного из первых вариантов текста (Никиты Пустосвята, например). Кроме того, как отмечал А. В. Алпатов, автором снимались «ошибочные моменты», связанные с упоминанием в тексте немцев и их влияния на Петра («элементы идеализации в обрисовке Кукуя»). Одно из основных направлений работы писателя над текстом связано с образом главного героя — Петра I. Толстой сокращал описания припадков и болезненного состояния императора, корректировал изображения его гнева и проявления взрывного, сумасбродного характера, создавая образ милостивого царя. Таким образом, в 1944–1945 гг. Толстым была проделана большая работа над текстом и внесена значительная содержательная правка.

Ключевые слова: А. Н. Толстой, роман «Петр Первый», архивные материалы, идеологическая правка, текстология, собрание сочинений.

Информация об авторе: Анна Сергеевна Акимова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, ул. 25 а, 121069 Москва, Россия. E-mail: ann-akimova@yandex.ru

PETER THE GREAT REVISED: ON THE HISTORY OF THE TEXT OF ALEXEY TOLSTOY'S NOVEL

Anna S. Akimova

A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Received: October 3, 2016

Acknowledgements: The paper was written at the A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences with the support of the grant of the President of Russian Federation for young Russian scientists and scholars with a PhD title (МК-9079.2016.6).

Abstract: The article examines Alexey Tolstoy's incomplete revisions (1944–1945) of the first book of his novel *Peter the Great*. These revisions were taken into account in the course of the text's preparation for the first Collection of Complete Works (1946) compiled and edited after Tolstoy's death. On the one hand, the revisions of 1944–1945 continued the main line of Tolstoy's work on his previous editions (general tendency to conciseness, elimination of colorful epithets, cuttings, clarification of images and historical realities). On the other hand, Tolstoy returned to those images what he had repudiated when preparing one of the first drafts of the text (as for example, the image of Nikita Pustosvyat). Besides, according to A. V. Alpatov, the author cut out the "erroneous moments" related to the mention of Germans and German influence on Peter in the novel ("the elements of idealization in the depiction of Kukuy"). One of the main directions in the author's revisions had to do with the image of the main character, Peter the First. Tolstoy idealized Peter by cutting the descriptions of his disease and seizures and by correcting the scenes representing his wrath and mad, explosive temper. Thus, in 1944–1945 Tolstoy seriously reworked his novel including its contents.

Keywords: Aleksey N. Tolstoy, novel *Peter the Great*, archival materials, ideological editing, textual criticism.

Information about the author: Anna S. Akimova, PhD in Philology, Senior Researcher, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: ann-akimova@yandex.ru

В фонде А. Н. Толстого (ОР ИМЛИ. Ф. 43) хранятся два издания романа «Петр Первый» 1937 г. (Кн. 1 и 2. Гос. изд. худож. лит., 1937. Рис. И. Я. Билибина) с авторскими исправлениями и изменениями, перенесенными рукой секретаря писателя, Ю. А. Крестинского. Наибольший интерес представляет опубликованный текст с правкой автора до 2-й подглавки 5 главы (1 книга), небольшими поправками, внесенными в текст 2-й книги (1 глава, 3 подглавка) и пометами секретаря, Крестинского (далее «исправленный текст»)[1]. Согласно

[1] Толстой А. Петр Первый. Л.: Гослитиздат, 1937. (Книга хранится в ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 248 а. Находится в обработке). Впервые охарактеризован как «исправленный автором текст 7-го издания "Петра Первого"» (Л.: Гослитиздат, 1937) в

датировке секретаря писателя на форзаце второго экземпляра (далее — «экземпляр Крестинского»)[2] с перенесенной им правкой Толстого, автор вносил изменения в текст в январе 1945 г.

Датировать начало работы можно 1944 г. по «Краткому отчету о деятельности академика А. Н. Толстого», в котором писатель, помимо «работы над третьей книгой романа “Петр Первый”», указывает — «авторская редакция 1 и 2 книг романа “Петр Первый”» [6, с. 238].

Возвращение к написанному почти пятнадцать лет назад тексту, вероятно, было связано с подготовкой к изданию третьей книги романа Гослитиздатом в конце 1945 г. Известно, что между автором и директором издательства, П. И. Чагиным, был заключен договор на ее издание и переиздание[3].

Как уже отмечалось, авторская правка 1944–1945 гг. охватывала большую часть первой книги «Петра» и завершена не была (23 февраля 1945 г. писателя не стало). В первом посмертном Полном собрании сочинений А. Н. Толстого [10] в качестве основного источника текста первой книги романа был выбран текст издания 1937 г. с учетом исправлений 1944–1945 гг.[4] Об этой правке ничего не сказано у Крестинского [5]. Один из ведущих исследователей текста романа, автор комментариев для всех посмертных собраний сочинений писателя, А. В. Алпатов, характеризует работу Толстого над текстом в 1944–1945 гг.: «Он тщательно отделывал, проверял каждый образ, каждую фразу своего текста <...> Пересматривая текст “Петра Первого”, писатель сжимал описания, преодолевал имевшуюся кое-где некоторую рыхлость изложения, умерял чересчур яркие краски. Устранял перегрузку эпитетами, чрезмерное обилие бытовых подробностей; отбрасывал грубовато-натуралистические штрихи и детали» [1, с. 158][5].

комментарии к роману // Толстой А. Н. Полн. собр. соч.: в 15 т. М.: Гос. изд. худож. лит., 1946–1953. 1946. Т. 9. С. 783.

[2] ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 248.

[3] Дата на договоре — 22 февраля 1945 г. // РГАЛИ. Ф. 2550. Оп. 2. Ед. хр. 702. Л. 56.

[4] В текст первой книги было внесено всего 11 исправлений, которые впервые появились в изданиях Гослитиздат 1934, 1935 и 1937 гг.

[5] В комментарии к 9 тому эта точка зрения представлена более развернуто: «О характере работы Алексея Толстого над языком и стилем исторического романа, о той тщательной отделке, проверке, которой подвергал писатель каждый образ, каждую фразу своего текста, свидетельствует наглядно та последняя редакционная правка Толстым “Петра”, которую он предпринял в 1944 г., предполагая охватить ею два первых тома романа. Ухудшившееся болезненное состояние и смерть помешали писателю довести ее до конца. Толстой успел довести эту правку только до V главы первой книги “Петра”.

Пересматривая текст романа, писатель сжимал описания. Умерял чересчур яркие краски. Устранял перегрузку эпитетами, чрезмерное обилие живописно-бытовых подробностей <...>

Одно из направлений правки было описано подробнее, но без привлечения примеров и оценивалось исследователем Толстого как положительное: «В первой книге “Петра Первого” можно также указать на недостаточную критическую оценку автором увлечений Петра западными заимствованиями, на элементы идеализации в обрисовке Кукуя, немецкой слободы, контрастно противопоставляемой старому московскому быту как чему-то сплошь дикому и варварскому. Впрочем, такого рода ошибочные моменты обычно “снимались”, корректировались автором в последующих частях романа, а также при редактировании ранее написанного» [1, с. 138].

Действительно, с одной стороны, правка 1944–1945 гг. продолжает основные направления работы писателя для предыдущих изданий[6]: стремление к лаконизму стиля и устранение ярких эпитетов, сокращение фраз; уточнение образов и исторических реалий. С другой, Толстой возвращается к образам, которые были им отвергнуты еще на этапе создания одного из первых вариантов текста. Так, например, при описании раскольников в стрелецких слободах, призывающих скинуть никониан, в наиболее ранней из сохранившихся авторизованных машинописей, содержащей правку для издания *Недра* и частично учтенную в последующем издании (*ГИЗ*)[7], стояло имя раскольника — Пустосвят, которое было снято впоследствии и в опубликованном тексте не появляется, однако в 1944 г. Толстой возвращается к нему:

> Стрельцы плакали, слушая. **Старец раскольник, Никита Пустосвят, на базаре, стоя на возу, читал народу по соловецкой тетради:**
>
> Я, братия моя, видал антихриста, право видал, — дрожа от ярости, читал раскольник по соловецкой тетради...[8].

Кроме того, как отмечал Алпатов, снимаются «ошибочные моменты» и один из наиболее важных связан с упоминанием в тексте

Алексей Толстой устранял имевшуюся кое-где рыхлость стиля, сжимал и “усушивал” текст, достигая бо́льшей пластичности описаний, бо́льшей ясности и простоты своего реалистического письма. Первый том “Петра”, написанный четырнадцать лет назад, тем самым как бы подравнивался к художественному уровню третьего тома — к тем возросшим задачам и требованиям, которые ставил перед собой писатель на новом этапе своей литературной работы» // *Толстой А. Н.* Указ. собр. соч.. М., 1946. Т. 9. С. 795–797.

[6] *Толстой А.Н.* Собр. соч.: в 15 т. М.: «Недра», 1929–1930. 1930. Т. XV; *Толстой А.Н.* Собр. соч.: в 15 т. М.; Л.: Гос. изд. худож. лит., 1927–1931. 1931. Т. XV; *Толстой А.Н.* Петр Первый. Л.: Изд. писателей в Ленинграде, 1932. Далее в тексте статьи названия изданий сокращены и набраны курсивом: Недра, ГИЗ, ИПЛ.

[7] РО РГБ. Ф. 784. К. 14. Ед. хр. 7.

[8] Здесь и далее текст воспроизведен в виде динамической транскрипции с использованием следующих условных обозначений: вычеркнутый текст набран курсивом и заключен в квадратные скобки, вставленный текст — полужирным прямым шрифтом.

немцев и их влияния на Петра («элементы идеализации в обрисовке Кукуя» [1, с. 138]). Иноземцы, или немцы, различных профессий стали приезжать в Москву еще в XVI в. при Иване Грозном, образовав под Москвой на реке Яузе Немецкую слободу, просуществовавшую до Смутного времени. Ее второе рождение относится к 1652 г., когда все иноземцы были переселены в новую Немецкую, или Иноземную, слободу, быстро разросшуюся «в значительный и благоустроенный городок с прямыми широкими улицами и переулками, с красивыми деревянными домиками <...> Это был уголок западной Европы, приютившийся на восточной окраине Москвы» [4, с. 348]. Повседневную благолепную жизнь Кукуя Толстой показывает глазами разных героев (Василия Волкова, Алексашки Меньшикова, Петра), однако сокращению подвергаются именно авторские описания Немецкой слободы, содержащие описания веселья и достатка иноземцев: снимается фраза «В послегрозовой прохладе слышались веселые голоса, и то пела флейта, то скрипка». Большая работа была проведена автором по замене форм «немец»/ «немка» /«немцы» на синонимы «иноземцы», «гости», «кукуйцы»: в предложениях «Стоявшие кругом немцы, вынув трубки, закачали головами», «Немцы на Кукуе часто разговаривали о молодом царе Петре» и «взяли на жалованье немецкого капитана Федора Зоммера» «немцы» / «немца» заменено соответственно на «иноземцы» / «иноземца»; в других случаях — на «кукуйцы», например, «О, наши добрые немцы будут сердечно счастливы увидеть ваше величество», «Немцы качали головами» или «В понедельник немцы надевали вязаные колпаки».

Речь иностранцев дана в переводе на русский язык, а не транслитерацией, как это было в прижизненных изданиях («— Эй, Монс, битте эйн кугель бир!» изменено на «— Эй, Монс, кружечку пива!», «— Ди эрсте фигур!» на «— Фигура первая!»); правится обращение Петра с просьбой называть его по-немецки: «— Иоганн, не зови меня ваше помазанное величество, мне это надоело дома, но зови меня по-немецки, как будто я твой друг», где «по-немецки» сокращается, как и в последовавшем ответе Лефорта: «— О да, Монс, мы все будем звать [*по-немецки*], — гер Петер». В ряде случаев Толстой подбирает контекстуальные синонимы: «Раскуривая трубки, немцы говорили» — «Раскуривая трубки, посетители говорили» или «Не слышал, что за шумом кричали немцы» — «Не слышал, что за шумом кричали гости».

Ввиду описанной выше правки, сокращение описаний русского характера (лености, корысти, кичливости) действительно может восприниматься как устранение двусмысленного в 1944 г. противостояния «русские — немцы», при условии, что не для всех было бы очевидно первое значение слова «немцы» — «иностранцы, ино-

земцы». Так, о Лефорте, который бескорыстностью и легким нравом противопоставлен русскому окружению царя, говорилось: «...постоянно был подле царя не за тем, чтобы просить, как [*все русские*] **бояре**, — уныло стукая челом в ноги, — деревенек и людишек, а для общего им обоим дела и общих потех»[9]. Противопоставление «корыстные русские — беззаботный немец» было снято за счет отказа от указания на национальную принадлежность «русские» и заменой на «бояре».

Противостояние русских и иноземцев выражалось в ряде запретов (например, строить церкви и дома «на Москве», выдавать дочерей замуж), в грабежах и разбоях при пособничестве именитых родов и купцов. Эту ситуацию иностранцы, жившие в Москве, планировали изменить, приручив молодого царя. Однако абзац, описывающий конфликт и его решение, автором снимается:

> Ничем не прошибить русской темноты и корысти — ни добрым поведением, ни подарками сильным людям. Не хватало благосклонных законов, прочной уверенности. От всего этого страдали торговля и ремесла.
>
> Кузнец Гаррит Кист сказал умно: «А что если приручить молодого царя? Чтобы полюбил он немецкий обычай, порядочную жизнь, нашел бы честных друзей, добрых советчиков, — большая бы вышла от того польза...»[10] [1, с. 91].

Толстой сокращает другой выразительный фрагмент, связанный с оценкой «русского характера». В нем лень («ленивы») оборачивается спокойствием и размеренностью («малоповоротливы»), а кичливость и похвальба военными победами (завоевание Цареграда) и «единой истинной верой» снимаются.

> [*Да*] **К** тому ж [*и ленивы*] **малоповоротливы** были русские люди. Жили по-медвежьи за крепкими воротами, за неперелазным тыном в усадьбах на Москве. В день отстаивали три службы. Четыре раза плотно ели, да спали еще днем для приличия и здоровья. Свободного времени оставалось немного — боярину — ехать во дворец, дожидаться, когда царю угодно потребовать от него службы, купцу — сидеть у лавки, зазывать прохожих, приказному дьяку — [вершить дела] **сопеть над грамотами**. [Зато на слова были задирчивы и высокомерны. Выхвалялись обширностью русской земли (от Польши-де до Китая) и единой истинной верой. «Как-де при великом князе Василии Ивановиче турки завоевали Цареград — с той поры

[9] ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 248 а.

[10] Там же. С. 78–79.

и двоеглавый римский орел перешел к нам, и московский патриарх стал глава вселенской церкви, Москва стала третьим Римом. А католики и лютеране для нас-де поганые еретики, посуду после них нужно мыть, как после собаки». Много хвалились и прадедовскими делами: «Мы еще с силами соберемся. В прежние времена Москва втрое обширнее была, мы того не забыли. Царь Иван Васильевич Грозный шеломом из Наровы воду пил, от Лифляндии оставил одни головешки, — мечом прошли от Невы до Риги, и быть бы давно Балтийскому морю нашим, да бог на нас прогневался, оттого и не вышло...]».

В другом абзаце исправлению подверглось упоминание противостояния русских и иностранцев в торговле. Рассказ купца о самоуправстве иноземцев в Архангельске, скупающих у поморов сало по четверть цены, предваряло описание: «И — ничего нет, торговать становится нечем, на все иноземцы кладут лапу... стали в Москве, по городам скупать хлеб и мясо, увозят в свою землю. Была, говорят, русская сила, да где она?»[11] В результате авторской работы 1944–1945 гг. оно сокращается, однако фраза «Была, говорят, русская сила, да где она?» используется с восклицательной интонацией и в ином контексте: «Эх, была русская сила, да где она!» — призывает к действию стрельцов Хованский[12].

В ряде случаев исправление «немцев» на «иноземцев» носит явно идеологический характер, так как корректируются исторические факты: например, Федор Зоммер — «немецкий капитан» становится «иноземцем Федором Зоммером», однако в источнике, которым Толстой мог пользоваться, — он был в его библиотеке, — у Брикнера [3] — Зоммер назван «немецким офицером». Полностью сокращается рассказ князя Василия Васильевича Голицына французскому дипломату де Невиллю о проекте введения немецкого строя в русских войсках — реальный исторический факт, о котором писал, в частности Ключевский, назвавший Василия Голицына «младшим из предшественников Петра».

О другом направлении правки, связанном с изображением Петра, говорится в комментариях к роману, но также без привлечения примеров: «В обрисовке Петра, его внешнего облика. Толстой убирал некоторые снижающие детали, патологические черты. Ряд грубовато-натуралистических образов и выражений оказался устраненным и в диалогах и в описательных местах романа. Некоторая педализация роли торгового капитала, чрезмерное подчеркивание значения купечества в эпоху Петра, имевшее место в I томе, тоже подверглись

[11] ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 248 а. С. 30.
[12] Там же. С. 35.

исправлению и корректировке путем устранения отдельных фраз и кусков текста» [10, с. 795–796].

Среди примеров правки, связанной с образом главного героя — Петра I — следует выделить одну из легенд, сторонником которой был Толстой и которая нашла отражение в словах царевны Софьи:

> Весело царица век прожила и с покойным батюшкой и с Никоном патриархом немало шуток было шучено… Мы-то знаем, теремные… Братец Петруша, государь наш, — прямо — притча, чудо какое-то, — и лицом и повадкой ну, — чистый Никон… Братцем-то его едва звать и язык поворачивается…[13].

Последнюю фразу автор переписывает: «Братец Петруша, — прямо — притча, чудо какое-то, — и лицом и повадкой **на отца не похож**», тем самым отказываясь от произнесенных ранее в интервью для газеты «Смена» слов:

> Я уверен, что Петр не сын Алексея Михайловича, а патриарха Никона. Никон был из крестьянской семьи, мордвин. В 20 лет он уже был священником, потом монахом, епископом и быстро дошел по этой лестнице до патриарха. Он был честолюбив, умен, волевой, сильный тип.
>
> Дед Петра, царь Михаил Федорович, был дегенерат, царь Алексей Михайлович — человек неглупый, но нерешительный, вялый, половинчатый. Ни внутреннего, ни внешнего сходства с Петром у него нет. У меня есть маска Петра, найденная художником Бенуа в кладовых Эрмитажа в 1911 г. Маска снята в 1718 году Растрелли с живого Петра. В ней есть черты сходства с портретом Никона [12, с. 209].

В то же время в результате работы над текстом Толстой создает образ милостивого царя, добавляя к описанию вернувшегося в Москву из Троицы Петра: «Но голов не рубил молодой царь, не гневался, хотя и не был приветлив»[14].

С другой стороны, писатель продолжил вносить изменения в описания припадков и болезненного состояния первого российского императора. В результате этой работы, начавшейся еще более десяти лет назад для издания *ГИЗ*, они сокращались и редактировались, но наиболее значительной стала именно правка 1944–1945 гг. В тексте, опубликованном в «Новом мире», есть устраненные впоследствии детали:

> Ледяная рука Петра, впившись в Алексашкино плечо, застыла, как неживая. Уже совсем около дворца он вдруг выгнул спину, стал за-

[13] ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 248 а. С. 46.
[14] Там же. С. 211.

> кидывать головой, ухватил Алексашку за шею, прижался к нему <...> У него свистело в груди и кости трещали от судороги, пена выступила на губах [8, с. 141].

Часть фразы «от судороги, пена выступила на губах» отсутствует в последующих изданиях. В другом случае изменения стали еще более существенными:

> — Держи меня, держи крепче, — хрипловато проговорил он. Через небольшое время руки **его** ослабли. Вздохнул со стоном: — Поедем... Не уходи только... Ляжем вместе... [*Падучая у меня*...] <...> Петр лег на кошму, велел Алексашке лечь рядом: [— *Нынче один — боюсь...Лежи, не шевелись. Засну. — Положил голову Алексашке на плечо.*] **Прислонил голову ему к плечу**[15].

Особо следует выделить сцену бегства из Преображенского в Троице-Сергиеву лавру под защиту монастырских стен:

> В ближайше[й] **м** яме [*Шестьдесят верст отмахали в пять часов.*] Когда [*за поворотом*] **вдали** выросли острые кровли крепостных башен и разгоревшаяся заря заиграла на куполах, Петр [*заплакал*] **оставил лошадь, обернулся, оскалился…** Шагом въехали в монастырские ворота. Царя сняли с [*лошади*] **седла**, внесли, полуживого от стыда и утомления, в келью архимандрита[16] [10, с. 161].

За это поспешное бегство босым, неодетым, и слезы потом ему будет стыдно перед Лефортом:

> Он понимал, что Петру мучительно стыдно за свое бегство в одной сорочке [*и за слезы*], и приводил примеры из «гиштории Брониуса» про королей и славных полководцев, хитростью спасавших жизнь свою...[17].

Однако упоминание «трусливости, эпилептической дрожи, слез бессильной злобы» Петра есть в пересказе спасения Петра в монографии Р. Мессер о Толстом, опубликованной в 1939 г. [7, с. 75]. Исследователь ссылается также на «нагромождение его зверств и эпилептических выходок», но без «следов физиологического натурализма». «Самое замечательное для романа в личном облике Петра — рост его личности, вытекающий из этапов роста его самосознания и практи-

---

[15] ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 248 а. С. 100.

[16] Там же. С. 182.

[17] Там же. С. 187.

ки. Сначала он — тщедушный, тонконогий неврастеник, потом растет в нем мелкое самолюбие вместе с трусостью и звериной жаждой жизни и власти, потом — цинизм, вероломство и рядом — страстность, настойчивость, историческая сознательность» [7, с. 88]. В результате правки качества, характеризующие «неврастеника» (раздражительность, возбудимость) и трусость, нейтрализуются автором.

Таким образом, корректировка изображения гнева и проявлений взрывного, сумасбродного характера царя — второе направление работы писателя, связанной с образом Петра. Приведем несколько фраз, которые характеризуют его как нетерпеливого, несдержанного и властного человека: «царь загорелся [*бешеной злобой*], ударил его ногой»[18], «гаркнул ему, едва увидев» было заменено на «вращая глазами, приказал»[19], убрано было «злой, крикливый, несправедливый»[20] в описании Петра, вернувшегося с Переяславского озера в Преображенское. В интервью «Литературной газете» Толстой говорил: «Вихляющийся, истеричный Петр, которого нам навязывали, никак не совпадал с нашими замыслами. От нас требовали, чтобы мы показали конечную неудачу, провал всей преобразовательной деятельности Петра.

Эти требования сводили, по существу, на нет наше стремление показать прогрессивное значение петровской эпохи для дальнейшего развития русской истории» [11, с. 523].

Более уважительное и трепетное отношение Алексашки Меньшикова к Петру передается заменой обращения «ты» на «вы»: «— И ты бы тогда женился...» на «— И **вы** бы тогда **женились**...», «— Да зря ты, чай, так это, — спьяну...» на «— Да зря вы, чай, так [*это*] **то думаете**, — спьяну...», «Они сестрицей твоей тоже не слишком довольны...» на «Они сестрицей вашей тоже не слишком довольны...», «— Скоро тебя мамаша женит...» на «— Скоро вас мамаша женит...»[21] и т. д.

Работая над текстом первой книги для таких изданий, как *ГИЗ* и *ИПЛ*, Толстой, как правило, старался устранять ошибки и неточности в изображении исторических персонажей или событий, в употреблении устаревших понятий. В 1944–1945 гг. он также вносил соответствующие коррективы. Известно, например, что Петру Толстому (1645–1729) накануне первого стрелецкого мятежа (1682) было 37 лет, поэтому эпитет «юношеское лицо» автор зачеркивает.

Изменения вносятся в употребление денежных единиц («посулы, три алтына деньгами» на «посулы, десять алтын», алтын — трехкопеечная монета, к примеру, за 3 алтына Алексашка продал Зотову еловые жерди; или полтинник меняется на синоним «деньга»: «Два

18 Там же. С. 75.
19 Там же. С. 94.
20 Там же. С. 172.
21 Там же. С. 116.

полтинника сунул за щеку для верности» — «Две деньги сунул за щеку для верности») и системы мер («да сухих карасей четыре пуда» на «да сухих карасей пуд»), реалий времени («Дворовые <...> играли в зернь, зло хлестали засаленными картами по столу» на «Дворовые <...> хлестали засаленными картами по столу», так как зернь — игра в кости; «прикрывали ряды бронзовых пушек» плетеные из ивняка не «шанцы», земляные окопы, а «фашины», т. е. связки прутьев) и описания («завитые космы каракового парика», где «караковый» сокращается, так как использовался для характеристики лошадей).

Правка Толстого характеризуется Алпатовым однозначно как творческая: «Первый том “Петра”, написанный четырнадцать лет назад, тем самым как бы подравнивался к художественному уровню третьего тома — к тем возросшим задачам и требованиям, которые ставил перед собой писатель на новом этапе своей литературной работы» [10, с. 797]. Действительно, с одной стороны, правка 1944–1945 гг. представляет собой продолжение основных направлений работы 1930-х гг. (устранение ошибок, трансформация образа Петра), и даже замену «немцев» на «иноземцев» и др. можно рассматривать как поиск эпитетов во избежание повторов. Сложнее объяснить причинами творческого характера правку, направленную на создание облика Москвы, приближенного плану, который был утвержден 10 июля 1935 г. Генеральный план реконструкции города Сталина и Молотова, направленный на строительство новых транспортных магистралей, метро и связанное с ним уничтожение церквей, совпал с четвертой волной гонений на церковь (1937–1938 гг.). Действие первой книги в основном разворачивается в Китай-городе. Как известно, этот район подвергся наибольшей перестройке в середине XX в. В романе дети, Александр Бровкин и Алексашка Меньшиков, просили милостыню «у церкви Флора и Лавра». Вероятно, подразумевалась одна из старейших церквей Москвы, располагавшаяся на ул. Мясницкой (напротив современного здания Почтамта) и разрушенная в 1935 г. в связи со строительством метро — церковь святых мучеников Флора и Лавра (отсюда Фролов пер.). В результате правки дети оказались «на церковных площадях». Сокращению подверглись и разрушенные в 1930-х гг. Никольские ворота: «На Лубянской площади свет костров озарял приземистую башню [*Никольских ворот*], облупленные зубчатые стены, уходящие в темноту к Неглинной»[22]. Об изменении облика города с воодушевлением писали в конце 1930-х гг.: «За последние годы здесь очень многое изменилось. После сноса китай-городской стены Москва получила великолепную магистраль, соединяющую площадь Ногина с площадью Дзержинского <...> Исчезли вместе со

[22] ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 248 а. С. 171.

стеной и низконависавшие над головой узкие, вечно темные и сырые ворота Китай-города» [9, с. 47–48].

Однако изменение описаний московских улиц носило и уточняющий характер, например, появляется ранее только подразумеваемая точка отсчета часовня Иверской иконы Божьей Матери (1668) при Неглиненских воротах — «от Иверской»: «Вся площадь **от Иверской** до белого, на синем цоколе, с синими главами, Василия Блаженного была пустынна» или заменяется улица Никитская на Воздвиженку: «По Никитской гнали по навозной дороге ревущий скот — на водопой на речку Неглинную», однако Воздвиженкой она стала лишь с XVIII в., а в конце XVII в. — время описываемых в романе событий — она называлась Царицынской.

Кроме того, последняя незавершенная правка Толстого затронула как авторские описания (усадьбы Василия Волкова), так и речь героев («Кому пожалуешься» на «Кому пожалуесся»), устранялись стилистические ошибки и повторы («Седой [*старик,*] Аверьян»), менялся порядок слов, корректировались даже знаки препинания и деление на абзацы.

Исправления вносились автором простым карандашом, некоторые фрагменты текста переписывались с черновиков. Сохранились два таких черновых автографа: первый вложен между страницами 152 и 153.

> Сыновья подростали. Яков всю эту зиму ходил [*за десять верст*] **в соседнее** в село к дьячку, — учи[*ть*]**л**ся грамоте, Гаврилка вытягивался в красивого парня [*, но был с ленцой*], меньшой, Артамошка был [*в мать,*] тихоня, но тоже[*умен.*] **не без ума**. Детьми Ивашку бог не обидел. К дочери — Саньке — уж сватались, но по нынешнему положению — [*и*] отдавать ее за своего мужика **брата** — **деревенского**, — **ну нет, это** надо **было** еще подумать... [*Девка была — загляденье*]

При переписывании в него были внесены изменения: во-первых, добавлен союз «и» в начале абзаца («И сыновья-помощники — подростали») служащий для связи с предшествующим текстом, во-вторых, «ходил в соседнее село» заменено на «ходил в соседнюю деревню»; вместо «за своего мужика брата — деревенского» появилось более точное и яркое определение «за своего брата — мужика-лапотника», лаконичнее стала и несобственно-прямая речь Ивашки («ну нет, это надо было еще подумать...» заменено на: «это еще надо было подумать...»)[23].

Другой автограф вложен в «экземпляр Крестинского»[24]. На нем рукой Толстого простым карандашом указано: «стр. 443 — 6-я свер-

[23] ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 248 а. С. 153.

[24] ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 248. С. 218–219.

ху никто не дерзает вм. никто не дерзнет», однако это исправление, относящееся к приказу по флоту «Никто не дерзнет отстать от командорского корабля...», учтено не было. Кроме того, «экземпляр Крестинского» любопытен еще и еле заметными записями секретаря простым карандашом на заднем форзаце с указанием варианта и страницы. Например, «по подлому (165)» («На весь собор, отрывисто, по-подлому, Петр проговорил...») или «не задеть царя 207» (в своем экземпляре Крестинский вписал «бы», вошедшее в последующие издания), «страсти его <и> порвало 217» (в тексте было и осталось «страсти его прорвало»). По нему восстанавливаются также случаи вмешательства Крестинского в текст романа. Так, например, именно здесь впервые появилась частица «бы» в фразе «Емельян, берегясь не задеть **бы** царя, полоснул».

Печатный текст 1937 г. с правкой Толстого 1944–1945 гг. помимо вариантов содержит следы размышлений и раздумий писателя над оборотами и выражениями. В ряде случаев Толстой сокращал фразу, а затем возвращался к опубликованному варианту. Например, зачеркнутое «протопопа» в словах персонажа «И о сем сказано у протопопа Аввакума...» вновь восстанавливается; в описании кукуевских красавиц: «...дамы приседали перед странным юношей — царем варваров, [—] показывая в низком книксене [*роскошные плечи и*] **пышные** груди, высоко подтянутые жесткими корсетами», «показывая в низком книксене» и «груди, высоко подтянутые жесткими корсетами» сначала вычеркнуто, затем восстановлено, видимо, после того, как было вписано определение «пышные». По таким признакам авторской работы с текстом, как вычеркивание и восстановление зачеркнутого ранее, можно проследить развитие отношения писателя к данному описанию. В качестве примера следует привести фрагмент, связанный с противостоянием русских и немцев:

> Сказано было не глупо. Русские плохо относились к иноземцам. Сильными врагами были князья Шуйские, владевшие гостиным двором на Красной площади. Именитые купцы натравливали простой народ грабить иноземные лавки и амбары. Духовенство проклинало лютеранскую и католическую ереси. Не позволяли строить на Москве ни домов, ни церквей. Цари переселили немцев из города на Яузу, и даже там через силу терпели бусурманское гнездо. Запрещали русским выдавать дочерей за иноземцев. Стрельцы не раз грозились вырезать Кукуй. По праздникам на базарах опасно было показываться в нерусском платье [, — *облают, оплюют, изорвут добрую одежду. Ничем не прошибить русской темноты и корысти — ни добрым поведением, ни подарками сильным людям*]. Нехватало благосклонных законов, прочной уверенности. От всего этого страдали торговля и ремесла.

> Кузнец Гаррит Кист сказал умно: «А что если приручить молодого царя? Чтобы полюбил [*бы он немецкий*] **иноземный** обычай...»[25].

Этот отрывок показателен тем, что «немецкий обычай» был заменен на «иноземный обычай», а упоминание таких качеств русских, как «темнота» и «корысть» и беспричинная агрессия по отношению к иностранцам, сняты. Правда, и в сокращенном варианте этот абзац автора не устроил и был зачеркнут, таким образом, начиная с т. 9 Полного собрания сочинений и до сих пор в изданиях первой книги романа он отсутствует.

Помимо многочисленных изменений (около 518, если учитывать и вторую книгу), Толстой исправил более 30 опечаток и переписал искаженное вследствие опечатки предложение:

> Петра нашли в лодке, — он спал, завернув голову в кафтанец. Лев Кириллович отослал всех от лодки и дожидался, когда племянник изволит прийти в себя. Петр сладко похрапывал. Из широких голландских штанов торчали его голые, в башмаках набосо, тощие ноги. Раза два потер ими, во сне отбиваясь от мух. И это, в особенности, удручило Льва Кирилловича... [*Сам: царю босиком спать в лодке, да еще когда царство на волоске...*] **Царство — на волоске, а ему вишь мухи надоедают...**[26].

Как это ни удивительно, но буква «р» в слове «срам» «выпала» только в одном издании — 1937 г., с которым работал Толстой, — что и стало причиной переработки всего предложения. Однако в критических отзывах конца 1930-х гг. данный пример приводился для характеристики приемов создания образа Петра: «не нарочито натуралистическое снижение образа» видела здесь Р. Мессер, а «раскрытие объективно-исторической роли Петра» [7, с. 76–77].

Издание 1937 г., которое, видимо, оказалось под рукой, выделяется не только замечательными иллюстрациями Билибина, но и огромным количеством опечаток, которых не было ни в одном издании ни до, ни после (включая издания 1934, 1935 и 1936 гг. и 8-е изд. Л.: Гос. изд. «Худож. лит.», 1938). Ряд из них автор исправил, например, «музыкальный ящик с двенадцатью кавалерами и дамами на крышке» вместо «музыкальный ящик с двенадцатью кавалерами и дамами на крыше»; «Завтра надо кричать нового гетмана» вместо «Завтра надо закричать нового гетмана» или «Кроме того, из тех ваших кораблей, сэр, два утопят норвежцы или шведы, а третий погибнет от пловучих льдов» заменено на: «Кроме того, из трех ваших кораблей, сэр, два утопят нор-

[25] ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 248 а. С. 90–91.

[26] Там же. С. 162.

вежцы или шведы, а третий погибнет от пловучих льдов». Исправлена также опечатка, появившаяся в 1931 г. (*ГИЗ*) и прошедшая через все издания: «Захвати царскую одежду, догоняй», — говорит Меньшиков Бровкину. Стилистически нейтральное, литературное, «одежду» было поправлено автором на просторечное «одежу». Впервые именно в 1944–1945 гг. автор исправил и явную ошибку, пропущенную при подготовке всех изданий: «Петра все эти ночи томила бессонница» вместо «Петра все эти дни томила бессонница». На другое несоответствие писателю указал Крестинский, но исправлено оно не было. На странице 198 он подчеркнул «сивых» («Шестерик застоявшихся сивых») и написал на полях «см ? 199», где читаем: «Разинув рот, глядели на мчавшихся *снежно-белых коней*, на ездовых, подскакивающих в высоких седлах» (курсив мой. — *А. А.*).

В издании 1937 г. было много других ошибок. Яркой иллюстрацией является описание провинившегося дворянина Василия Волкова, кинувшегося вслед за Меньшиковым: «Но, вскочив за Алексашкой в сени, он повис у царского аманта на руке...». В московском издательстве «Федерация» (1932) впервые было напечатано «Но, вскочив за Алексашкой в сени, он повис у царского атамана на руке». В издании 1937 г. явную ошибку — вместо «аманта» было «атамана» — исправили на «у него»: «Но, вскочив за Алексашкой в сени, он повис у него на руке». Таким образом, упоминание об Алексашке, о любимце, ближайшем соратнике и интимном друге Петра, колоритное слово «амант», характеризующее самого Меньшикова, отношение к нему царя, и, прежде всего, язык эпохи было утрачено.

Не замеченными Толстым остались около 20 опечаток.

Исторический роман А. Н. Толстого «Петр I» — одно из главных и в то же время недостаточно изученных произведений писателя. Несмотря на многочисленные публикации романа, до сих пор нет его научного издания: тексты не были выверены по всем источникам, комментарии нуждаются в большей полноте, привлечении ранее не использованных исследователями материалов, хранящихся в архивах Москвы (ОР ИМЛИ, РГБ), Санкт-Петербурга (РНБ, ИРЛИ) и Самары (Самарский Литературный музей).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 *Алпатов А. В.* Творчество А. Н. Толстого. М.: Учпедгиз, 1956. 200 с.

2 *Баевский В. С.* «Генералам двенадцатого года» М. Цветаевой: текст, подтекст, затекст // Известия Российской Академии наук. Серия литературы и языка. 1992. Т. 51. № 6. С. 43–51.

3 *Брикнер А. Г.* История Петра Великого: в 2 т. СПб.: А. С. Суворин, 1882. Т. 2. 713 с.

4 *Ключевский В. О.* Курс русской истории: в 3 ч. М.: Тип. т-ва А. Левенсон, 1911–1916. Ч. 3. 1916. 480 с.

5 *Крестинский Ю.А.* А.Н.Толстой. Жизнь и творчество. (Краткий очерк). М.: Изд-во Академии наук СССР, 1960. 313 с.

6 *Крюкова А.М.* А.Н.Толстой — академик АН СССР // А.Н.Толстой. Материалы и исследования. М.: Наука, 1985. С. 231–240.

7 *Мессер Р.* А.Н.Толстой. Критический очерк. Л.: Гос. изд. худож. лит., 1939. 174 с.

8 Новый мир. 1929. № 8–9. С. 112–141.

9 *Романовский И.* Новая Москва. Площади и магистрали. М.: Московский рабочий, 1938. 196 с.

10 *Толстой А.Н.* Полн. собр. соч.: в 15 т. М.: Гос. изд. худож. лит., 1946–1953. Т. 9. 1946. 806 с.

11 *Толстой А.Н.* Полн. собр. соч.: в 15 т. М.: Гос. изд. худож. лит., 1946–1953. Т. 13. 1949. 676 с.

12 *Толстой А.Н.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Гос. изд. худож. лит., 1958–1961. Т. 10. 1961. 711 с.

REFERENCES

1 Alpatov A.V. *Tvorchestvo A.N.Tolstogo.* [The Work of A.N.Tolstoy]. Moscow, Uchpedgiz Publ., 1956. 200 p. (In Russ.)

2 Baevskij V.S. *“Generalam dvenadcatogo goda” M.Cvetaevoj: tekst, podtekst, zatekst* [“Generals of the 12th year” by M.Tsvetaeva: text, subtext, and what is left behind]. *Rossiiskaya Akademiya Nauk. Izvestiya. Seriya Literatury i Yazyka.* [Bulletin of the RAS: Studies in Literature and language], 1992, vol. 51, no 6, pp. 43–51. (In Russ.)

3 Brikner A.G. *Istorija Petra Velikogo*: v 2 t. [The History of Peter the Great: in 2 vols.]. St. Petersburg, A.S.Suvorin Publ., 1882. Vol. 2. 713 c. (In Russ.)

4 Kljuchevskij V.O. *Kurs russkoj istorii* [The course of Russian history]. V 3 ch. Moscow, Tipografija t-va A. Levenson Publ., 1911–1916. Part 3. 1916. 480 c. (In Russ.)

5 Krestinskij Ju. A. *A.N.Tolstoy. Zhizn’ i tvorchestvo. (Kratkij ocherk)* [A.N.Tolstoy. Life and work. (Brief survey)]. Moscow, Izdatel’stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1960. 313 p. (In Russ.)

6 Krjukova A.M. *A.N.*Tolstoy — akademik AN SSSR [A.N.Tolstoy — academician of the USSR]. *A.N.Tolstoy. Materialy i issledovanija* [A.N.Tolstoy. Materials and researches]. Moscow, Nauka Publ., 1985, pp. 231–240. (In Russ.)

7 Messer R. *A.N.Tolstoy. Kriticheskij ocherk.* [A.N.Tolstoy. Critical essay]. Leningrad, Gos. izd. «Hud. literatura» Publ., 1939. 174 p. (In Russ.)

8 *Novyj mir* [New World], 1929, no 8–9, pp. 112–141. (In Russ.)

9 Romanovskij I. *Novaja Moskva. Ploshhadi i magistrali* [New Moscow. Squares and highways]. Moscow, Moskovskij rabochij Publ., 1938. 196 p. (In Russ.)

10 Tolstoy A.N. *Polnoe sobranie sochinenii: v 15 t.* [Complete works: in 15 vols.]. Moscow, Gos. izd. khudozh. lit. Publ., 1946–1953. 1946. Vol. 9. 806 p. (In Russ.)

11 Tolstoy A.N. *Polnoe sobranie sochinenii: v 15 t.* [Complete works: in 15 vols.]. Moscow, Gos. izd. khudozh. lit. Publ., 1946–1953. 1949. Vol. 13. 676 p. (In Russ.)

12 Tolstoy A.N. *Sobranie sochinenii* [Works]. V 10 t. Moscow, Gos. izd. khudozh. lit. Publ., 1958–1961. 1961. Vol. 10. 711 p. (In Russ.)

DOI: 10.22455/2500-4247-2016-1-3-4-278-297
УДК 82.01/.09
ББК 83.3(2Рос=Тат)

НЕ-(ПОСТ)КЛАССИЧЕСКАЯ КАРТИНА МИРА В НАЦИОНАЛЬНОМ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ЛИРИКИ Р. АХМЕТЗЯНОВА)

© 2016 г. В. Р. Аминева

Казанский (Приволжский) федеральный университет,
Казань, Россия

Дата поступления статьи: 28 октября 2016 г.

Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ (проект № 16-14-16010).

Аннотация: В статье исследуется субъектная архитектоника произведений татарского поэта Р. Ахметзянова (1935–2008 гг.) как та область, в которой наиболее ярко проявляются особенности функционирования постклассической парадигмы художественности в татарской лирике 1960–1980-х гг. Предметом анализа является ряд стихотворений, представляющих разные тематические сферы творчества поэта. Актуальность исследования определяется необходимостью теоретического осмысления той роли, которую сыграл авангард в обновлении татарской литературы этого периода. Поставленные задачи решаются с помощью системно-структурного метода: отдельное произведение рассматривается как целостная художественная система, в которой создается относительно завершенный образ мира, воплощающий определенную эстетическую концепцию действительности. Установлено, что лежащий в основе композиции лирических произведений, посвященных любовной теме, параллелизм создает разомкнутую картину мира; отличительными особенностями формирующейся в них субъектной ситуации являются автономность «я» и «ты», стремление лирического героя приблизиться к «ней» и обретение им вненжизненного и страдательного единства с возлюбленной. В стихотворениях, в которых автор обращается к национальной и социокультурной проблематике, лирический герой и «мы» (дети, страна) образуют целостность, в которой нет субъектных границ. Бытийно-субъектное взаимопроникновение «я» и «мы» отражает процесс самоидентификации лирического героя. В ряде произведений появляется своеобразный сверхсубъект, занимающий позицию вненаходимости и вненжизненной активности по отношению к миру «я». Диалог «я» с этой надкругозорной точкой зрения выполняет структурообразующую функцию, раскрывая самосознание и самоопределение лирического героя. Субъектному неосинкретизму соответствует особая структура словесного образа и использование разностадиальных языков (мифопоэтического и

тропеического), которые вступают между собой в диалогические отношения. С данным принципом образной и субъектной архитектоники связан закон полижанровости и полистилистики, формирующий целостность произведений.

Ключевые слова: татарская лирика, авангард, образные языки, субъектная сфера, композиция, архитектоника.

Информация об авторе: Венера Рудалевна Аминева — доктор филологических наук, доцент, ФГАОУ ВО «Казанский (Приволжский) федеральный университет, ул. Кремлевская, д. 18, 420008 Казань, Россия. E-mail: amineva1000@list.ru

THE NON-(POST)CLASSICAL WORLDVIEW IN NATIONAL LITERARY HISTORY: R. AKHMETZYANOV'S LYRICS

Venera R. Amineva

Kazan (Volga region) Federal University, Kazan, Russia

Received: October 28, 2016

Acknowledgements: The article was written with the financial support of the Russian Foundation for Humanites (project no 16-14-16010).

Abstract: The article examines subjective architectonics in the work of the Tatar poet R. Akhmetzyanov's (1935–2008) seeing it as a medium that discloses peculiar post-classical paradigm in the Tatar lyrics of the 1960–1680s. The object of analysis is a series of poems representing various thematic aspects. Using these poems as a case study, the paper aims to to achieve theoretical understanding of the role avant-garde played in the renewal of the Tatar literature in this period. The author employs a systematic structural methodology: an individual work is seen as a solid artistic system that develops a solid worldview representing a specific aesthetic concept of reality. The essay claims that in love poetry, there is a certain parallelism that ensues an open world model that includes: the autonomy of the "I" and the "you," the protagonist's desire to get closer to "her," and the achievement of the otherworldly and passive unity with the beloved. In poems addressing national and sociocultural problems, the protagonists and those he calls "we" (children and the country) form a liaison that knows not subjective borders. Existential interpenetration of the "I" and the "we" reflects the process of the protagonist's self-identification. In a number of works, there is a peculiar super-protagonist whose relation to the world of the "I" is that of un-engagement and transcendence. The dialogue of the "I" with this transcendent position has a structure-forming function in that it reveals the peculiarities of self-apprehension and self-identification of the protagonist. Subjective neo-syncretism corresponds with the special structure of the verbal image and the employment of both mythopoetic language and tropes that interact with each other dialogically. The principle of poetic and figurative architectonics is associated with the law of polygenres and polystylistics responsible for the integrity of the analyzed works.

Keywords: Tatar lyrics, avant-garde, figurative languages, subjective sphere, composition, architectonics.

Information about the author: Vera R. Amineva, DSc in Philology, Associate Professor, Kazan (Volga region) Federal University, Kremlyovskaya 18, 420008 Kazan, Russia. E-mail: amineva1000@list.ru

Традиции модернизма, заложенные в татарской прозе первой трети XX в. Г. Рахимом, М. Ханафи, Ф. Валиевым, А. Тангатаровым, Ш. Ахмадиевым, Г. Губайдуллиным [см.: 11], в поэзии — Дардмендом [см.: 17], С. Сунчалеем, Ш. Бабичем, Н. Думави и др., возрождаются в литературе 1960–1980-х гг., которая рассматривается в литературоведении как новый этап в истории татарской литературы [12; 25; др.] — период поиска новых эстетических ориентиров, художественных средств и приемов, экспериментов в области содержания и формы. Д. Ф. Загидуллина, обосновывая правомерность использования понятия «авангард» применительно к процессам, происходящим в 1960–1980-е гг., обращает внимание на то, что «авангардные эксперименты в татарской литературе, в отличие от многих национальных литератур, начинались не с диалога со схожими явлениями в других культурах, а с попытки трансформации национальной литературы путем масштабной стилизации под народные песни, широкого использования системы образов, приемов и средств, особенностей стихосложения тюрко-татарского фольклора; обращения к приему “эзопова языка”, создания подтекста, дополнительных смыслов — в поэзии...» [10, с. 127]. Отличительной особенностью авангарда в национальной литературе исследователь считает то, что «он “живет” в рамках классической литературы» [10, с. 128]. Так, например, в творчестве И. Юзеева (1931–1996), Р. Гаташа (Р. К. Гатауллина, р. 1941 г.) традиции романтического искусства интегрируются с элементами неклассических (или постклассических) систем.

В лирике И. Юзеева складывается особая форма стиха, которая основана на принципе «сдвига» [9, с. 20] по отношению к традиции, норме, канону. «Юзеевская строфа», будучи формой свободного стиха, наиболее органично отражает художественно-эстетическую природу авангардных явлений в татарской литературе 1960–1980-х гг. Ее структурной основой является повторяющаяся мысль-строка, с которой связаны звуковой, композиционный и стилистический ритм в стихотворениях поэта. Мотивируя лексический ряд, она определяет и принципы соединения-сопоставления слов-образов. Разные начала и сферы бытия, которые обладают принципиально разным содержанием и разной ценностью, оказываются в отношениях дополнительности, взаимно-однозначных соответствий, противопоставления, взаимообусловленности и взаимопроникновения. Так создается синкретичная образная система, отражающая представление о единстве и целостности бытия. Этот мир обладает самоценностью и в то

же время является реальностью авторской интенции. Между миром и «я» устанавливается соответствие. Лирический субъект И. Юзеева отождествляется с эмпирическим субъектом как индивидуальным носителем сознания. Вместе с тем этот субъект выступает и как носитель родового сознания народа, нации, человечества, и как «я», связанное с «другим», с «мы» субъектными отношениями изначальной сопричастности изображенного лирического события некоей высшей целесообразности [см.: 24].

Другое направление авангардных поисков в литературе этого периода связано с использованием в пределах одного произведения разностадиальных образных языков (мифопоэтического, тропеического, «простого» слова), которые вступают между собой в диалогические отношения. В лирике Р. Гаташа дотропеическая модель двучленного параллелизма и возникающая на его основе символика обогащаются суфийской образностью. Внутренней трансформации подвергается и язык тропов, становясь более сложным, индивидуальным и непредсказуемым. Метафоры и олицетворения перестают прочитываться как условно-поэтические образы и обретают мифопоэтическую модальность. Разным образным языкам соответствуют различные жанрово-смысловые ориентации, формирующие неклассический тип художественного целого [см.: 2].

Особое место в литературе этого периода занимает поэзия Р. Ахметзянова (1935–2008). Д. Ф. Загидуллина, анализируя творчество поэта в аспекте формирующейся в его произведениях картины мира постклассического типа, отмечает тяготение поэта к метафорической образности, обращение к приему психологического параллелизма, лежащего в основе композиционной структуры ряда стихотворений [см.: 26]. Наша работа посвящена иному аспекту поэтики произведений Р. Ахметзянова — их субъектной архитектонике как той области, в которой наиболее ярко раскрываются особенности функционирования постклассической парадигмы художественности. Предметом анализа является ряд стихотворений, представляющих разные тематические сферы творчества Р. Ахметзянова, отобранных по признаку наивысшей художественной ценности и наибольшей характерности для творческой манеры поэта.

На концепцию проводимого исследования оказали влияние труды, в которых раскрываются особенности субъектной организации лирического произведения [8; 13; 4]. Методика анализа стихотворений Р. Ахметзянова опирается также и на установленные в теории литературы принципиальные различия между условно-поэтической, мифологической образностью и поэтикой «простого» («нестилевого») слова [см.: 3].

Р. Ахметзянов активно использует различные виды поэтической иносказательности. Один из излюбленных его приемов — конкрети-

зация отвлеченного, часто сопровождаемая олицетворением. Таков, например, сквозной образ в лирике поэта — образ дня, который произносит слово более сильное, чем поэты («Стихотворения зари»), дня, шагающего по площадям («День, когда голубь не налетается»), дня, «раздавившего человека» («О потерянном дне»), прерванного дня («Из дневника (Прерванный день)») и др.

В стихотворении «Югалган бер көн хакында» («О потерянном дне», 1963) «я» и «день» связаны отношениями параллелизма. Но двучленный параллелизм сменяется символическим, а прямая интенция от «я» — обратной перспективой, идущей от «дня». День исчезает в то время, когда определяются пути планет, пролетает мимо ворот времени, проходит мимо сердца лирического субъекта. День — самостоятельное действующее лицо, но он — «мой». В том, что день раздавил «я», повинен он сам: «Бүген мине таптап узды көнем, / Тик үземнән эзлим сәбәпләр» [27, с. 35]. «Сегодня мой день раздавил меня, / Только причины ищу в себе самом»[1]. При таком модусе существования между «я» и днем снята граница. День, семантически эквивалентный времени, мячу, пуле, приобретает символический смысл. Прежде всего, он включается в космический контекст и соотносится с моментом, когда определяются пути планет. Не попав во врата времени, он превращается в мяч, отскочивший в сторону. Наконец, пройдя мимо сердца, он отождествляется с пулей, попавшей «в молоко».

Эта череда метаморфоз — выражение кризисного состояния жизни, равносильного особому измерению между бытием и небытием. В метаморфически кумулятивной цепочке пересекаются явления, вырванные из разных семантических рядов и воспроизводящие хаотическое состояние смешения «я» и планет, мяча и времени, «молока» и пули. Путем создания особого рода параллелизма с развернутым именно символическим планом Р. Ахметзянов моделирует контуры макрокосмоса, который отождествляется со структурой внутреннего мира человека, переживающего состояние «потерянного дня».

В стихотворении «Көндәлектән (Өзелеп калган көн)» («Из дневника (Прерванный день)», 1963) возникает наложение друг на друга двух ценностно-временных ореолов и соответствующих им модусов художественности — элегического и драматического. Апелляция к прошлому и медитативная погруженность субъекта речи в себя окрашивает в элегические тона первые три строфы стихотворения. Архитектонически и композиционно они держатся на сопоположении и взаимном отражении природного и человеческого миров: «Икәү булган җирдә утырам мин. / Соңгы гөлләр / Кардай чәчәкләрен көз ата! / Ә уртада фонтан / (безнең фонтан!) / Тирә-якта кызыл усаклар / Шаулый-шаулый / Җәйне озата! / Фонтандагы / Таш балыклар күзен-

[1] Здесь и далее приводится подстрочный перевод, выполненный автором статьи.

нән / Саркып-саркып / Су тама... / (Сине юксыналар бугай алар!)» [29, с. 7]. (Я сижу там, где мы были вместе, / Осень расцветает белоснежными / последними цветами. / В центре фонтан / (наш фонтан) / Вокруг красные осины / Шумят, шумят, / Провожая лето /) Из фонтана, / Из глаз каменных рыб / Сочится / Вода.../ (Они, кажется, скучают по тебе!)).

В следующей строфе временная дистанция преодолевается: удерживаемое памятью переживание «прерванного» дня «синкретизируется» с настоящим: «Хәтерлим мин — / өзелеп калган ул көн / йөрәгемдә, / кыл бер уртада!» [29, с. 7]. (Помню / прерванный тот день / остался в сердце / в самой его середине). В стихотворение входит время, мерой которого становится «прерванный» день. Это время измеряется не абстрактным количеством часов, а человеческими отношениями, бытийствующими в природном ритме. «Прерванный» день символизирует утрату любви и разрыв с возлюбленной. Память об этом дне, живущая в сердце лирического героя, придает ему статус «абсолютного» настоящего.

Далее создается природный прототип драматического любовного романа и развертывается действительная коллизия стихотворения, требующая для своего разрешения присутствия «другого». «Таш юлларда яфрак бөтерелә — / әйтерсең лә кызыл кошлар / талпыналар язлар каршына. / Урам себерүче карт / Ялкын-яфракларны / Туфрак белән күмә: / “Ярсыма!” / Күмә, күмә / Тере кошларны... / Безнең җәйне!» [29, с. 7]. (На каменной дороге лист кружится — / словно красные птицы / машут крыльями навстречу весне. / Старик, подметающий улицы, / Горящие листья / Посыпает землей: / “Не горячись!” / Посыпает, посыпает / Живых птиц... / Наше лето!). Кружащийся лист сравнивается с красными птицами, которые машут крыльями, встречая весну. Связь между листьями и птицами является не только метафорической, но и субстанциональной. В следующих строках листья соотносятся с живыми птицами и «нашим» летом. Цепочка образов: горящие листья — живые птицы — наше лето — не только иносказание. Субъекты соположения, образующие кумулятивный ряд, объединенный семантикой «посыпанности» землей, охвачены стихией мифологических метаморфоз: листья превращаются в красных птиц, птицы — в «наше» лето.

Дворник, посыпающий землей горящие листья, живых птиц и «наше» лето, — субъект особого типа, воплощающий надличностное и вненаходимое по отношению к основной ситуации стихотворения и ее героям активно-волевое начало. В действиях старика выражена логика неизбежного, магическая сила судьбы. Ощущение предельной уязвимости позиции «я», погруженного в глубинные интимные переживания, переходит в тему трагически опасного превращения

субъектов в объекты чужого взгляда и чужих действий («посыпание» землей — часть похоронного обряда).

Горящие листья, живые птицы, «наше» лето образуют одну синкретическую реальность, в которую оказывается вписанной и героиня. На протяжении всего стихотворения она присутствовала в описании хронотопа («там, где мы были вместе»), в мотиве памяти («ее» не хватает каменным рыбам), но более всего в сплошных метафорах-олицетворениях природы, на смену которым в заключительной строфе стихотворения приходит параллелизм. Наконец, к ней обращен призыв: «Не горячись!», представляющий собой попытку «я» приблизиться к интенции «ты». Статическая напряженность «я», его внешняя пассивность, позиция созерцателя, разрешается катарсисом, который состоит в обретении страдательного единства с «ней» («наше» лето). «Страдательный» параллелизм, который возникает в конце стихотворения, становится итогом рефлексии и является носителем самосознания.

Архитектоника стихотворения «Лирик әкият» («Лирическая сказка», 1967) задается отношениями «я» и «ты», раскрывающимися в сквозном мотиве движения и самозабвенного жизненного порыва — во что бы то ни стало догнать героиню. Данное стремление, развертывающееся параллельно со сменой времен года и включенное в этот процесс, оказывается равнопротяженным жизни. Жизнеохватывающая длительность любовного переживания воплощена в развитии сюжета: «...Син, яз кичеп, / Җәйгә кердең. Кошлар иленә. / Җәйгә керәм.../ <...>/ Көзгә керсәм инде — көзне уздың: / арада — кыш. / Аера бураннар!» [27, с. 60–61]. (Пройдя через весну, ты / Вошла в лето. Страну птиц. / В лето вхожу. <...> Только в осень вошел — ты и ее прошла: / Между нами — зима. / Нас разделяют вьюги!)

Как и в стихотворениях Р. Гаташа «Так должно было быть или случайность?» (1964), «Останься в песне моей, останься апрелем!» (1972) [см.: 2] за ситуацией неизбежного разминовения героев, их любовного несовпадения просматривается действие стратегических и предопределяющих сил. Показательно, что героиню Р. Ахметзянова сближает с героиней Р. Гаташа ее синкретизм: она и гордая дочь оленя, и ветер, который ласкает цветы, и дождь, и женщина с косами, и волшебница, которая где бросит гребень — там вырастает шумный лес, а где зеркало — там появляются озера. Между героиней и природой, стихиями жизни устанавливается не условно-поэтическое сходство, а субстанциальная неразделенность.

Таким образом, героиня связана со стихиями ветра и воды, пространство лирического «я» иного рода — это берега («Мин бу ярда торам» [27, с. 60], Я стою на этом берегу), дорога, границы («Тагын килеп җиттем / әфсенләгән утлы сызыкка...» [27, с. 61], Вновь подо-

шел к заколдованной горящей черте). Сопричастные героине стихии и пространства раскрывают ее подвижную, текучую, переменчивую, контрструктурную природу. Природа же лирического «я» характеризуется устойчивостью, укорененностью, постоянством, структурностью. В этом различии проявляется как основная сюжетная контроверса, так и более фундаментальные проблемы. Стихия огня, сопровождающая «я» на всем протяжении его пути к «ней» и указывающая на состояние высшего напряжения, предельную интенсивность витально-эмоциональной сферы человеческой экзистенции, несовместима с водной стихией героини: «Коя анда синең яңгырларың, / ак болытлар коена күлләрдә. / Ул күлләрдән миңа йотым су юк / сиңа зарыгып янган көннәрдә» [27, с. 60]. (Где там твои дожди, / белые облака купаются в озерах. / В этих озерах для меня нет и глотка воды / в те дни, когда горел в тоске по тебе).

Героиня наделена сверхъестественной силой, имеющей мифологические истоки. Ее действия вызывают метаморфозу в окружающем природном мире: «Толымыңнан / ыргытуга алып тарагың, / эзләреңдә шаулап урман калка, / карурманнар каплый араны!.. / Кызыл тарак төсле, юл өстендә / янып тора көзге урманнар. / <...> / Җиттем дигән чакта, / әйтерсең лә көзге ташладың: / ялкынланды кинәт язгы күлләр...» [27, с. 60–61]. (Когда из кос своих / Ты бросаешь гребень, / Там тут же вырастает шумный лес, / Лесные чащи преграждают путь!.. / Словно красный гребень, на дороге / Будет золотом гореть осенний лес. <...> В тот момент, когда, казалось бы, догнал тебя, / словно зеркало бросила / Загорелись внезапно летние озера...).

Эти строки прямо соотносятся с эпиграфом из народной сказки: «Тарак ташлады — / карурман үсте, / Көзге ташлады — / күл булды» [27, с. 60]. (Бросила гребень — лес вырос, Бросила зеркало — появилось озеро). Но, в отличие от сказки, в стихотворении уравниваются архаическое и современное, сверхъестественное и реальное, случайное и закономерное, пространственные (внешние) и причинные (внутренние) отношения. Преграды, возникающие на пути героя, вызывают остановку в движении и призваны сдерживать его рвущиеся чувства. Акцентирование мотива границы между «я» и «ты» означает их иномирность, невозможность встречи, безысходность любви героя: «Җитеп булмый сиңа» [27, с. 60]. (Тебя не догнать). С линеарным пространством «я», имеющим признак направленности движения, соотносится время, история, логика, отдельная человеческая судьба. Героиня сопричастна озерам (в схеме — это круг) и отождествляется со сменой времен года. С цикличностью связаны вечность, мифология, всеобщность, целостность бытия, силы самопринадлежности.

При всей противоположности интенций лирического субъекта и героини они могут пересекаться и совпадать, указывая на предназна-

ченность героев друг другу и перспективу их возможного сближения. Власть героини над пространством уравновешивается властью лирического субъекта над временем — неизменностью и силой его чувств, силой воли, определенностью и направленностью исканий: «Еллар аша сине эзләп барган / чакыру тавышым җәелә офыкка!» [27, с. 60]. (В поисках тебя сквозь годы / мой голос простирается до горизонта!) Умение героини вызывать пространственные метаморфозы соотносится со способностью «я» заполнить все это пространство до горизонта зовущим и ищущим «ее» голосом. Призыв, обращенный к «ней», звучит, проходя через годы.

Итак, художественный эффект в стихотворении создается противостоянием и наложением друг на друга двух противоположных и взаимодополняющих интенций: страдательной, любящей, вопрошающей, ищущей — с одной стороны, и односторонне-активной, мифологической, свободной — с другой.

Архитектонику стихотворения «Ак поэма» («Белая поэма», 1971) также определяет встреча и сочетание двух перспектив-интенций — прямой и обратной, идущей от субъекта действия (матери, прядущей нити жизни, времени, судьбы) и от мира. Этим обусловлена сложная модальность изображенного, которая создается взаимосоотнесенностью условно-поэтической и субстанциональной семантики.

Фабульная лирическая ситуация: мать, сидящая у окна и разматывающая клубок нитей, — трансформируется в бытийно-субстанциональную образность. Этот переход осуществляется с помощью мифологического по своей семантике превращения клубка нитей в клубок солнца, затем в серебряный клубок луны, в конце стихотворения — в клубок жизни: «Шулай / бәйли әни / айлар, еллар.../ Сүтә-сүтә / гомере йомгагын!..» [27, с. 51]. (Так / Вяжет мать / месяцы, годы... / Разматывая / Жизни клубок!..).

В контексте стихотворения может показаться, что действующим лицом является Бог или творец природы, чье незримое присутствие проявляется всюду. Однако субъектом назван не «Бог», а мать. Именно она прядет «месяцы, годы, разматывая жизни клубок». Ее активная роль в драме существования проявляется в разных формах: в выборе цвета — из нитей она выбирает самые светлые («җепләрнең ул сайлый иң агын» [27, с. 50]), материала, из которого они прядутся. Это и буран, и приходящие от солнца вести, и воспоминания юности, и теплые светлые дни, и пение птиц, и россыпь снега, и надежда. Таким образом, в пряже сталкиваются и переплетаются явления, принадлежащие разным областям бытия. Этот образный ряд воспроизводит хаотическое состояние смешения цвета (белого и зеленого) и звука (пение птиц, шум листвы), макро- (солнце, луна, небо) и микрокосма (игла, нить, шов или петля, стебель растения), природных реалий

(времена года, птицы, деревья) и явлений, относящихся к психически-экзистенциальной сфере человеческой жизни (терпение, ожидание, надежда).

Обратная перспектива связана с позицией вненаходимости по отношению к субъекту действия — матери — и состоит в переходе на внутреннюю точку зрения природы, мира, процесса прядения нитей и вязания. «Инәләрең синең чалып ала / һаман бер сүз: / “Ана, түз! / Сагын, көт, / ак инәңдә ничә күз — / шуның чаклы еллар тез!”» [27, с. 51]. (Иголки, образуя петли, / твердят одно слово: / «Терпи, мать! Скучай, жди, / сколько петель может сделать твоя белая игла, / столько же лет выстраивай!»).

Смена модальности высказывания (использование повелительного наклонения) побуждает мать к ответному действию — терпению, ожиданию, непрерывному плетению ткани жизни. В этом высказывании, формально принадлежащем иголкам, образующим петли, пересекаются их собственная смысловая направленность и голос героини: перед нами своеобразное обращение к себе как к «другому».

Далее автор-повествователь констатирует: «...Тезә ул... / (ана — түзә ул!)» [27, с. 51]. (...Она вяжет... / (Мать — она терпит!)). Параллелизм «вяжет / терпит» актуализирует особое восприятие действительности и жизненную позицию, основанную на безропотном преодолении трудностей, умении сохранить выдержку, самообладание, способности, проявляя упорство и настойчивость, делать что-либо. Слова «вяжет / терпит», характеризующиеся процессуальной семантикой, указывают на активность действия и его непрерывность.

Результатом этих усилий становится осознание детьми нерасторжимой связи внутреннего мира человека и его родины: «Бәйли әни, / әни бәйли! / Әнә шулай / безнең тамырларны туган җиргә / ныграк бәйли!» [27, с. 51]. (Вяжет мать, / мать вяжет / Таким образом / наши корни привязывая к родной земле / как можно крепче!). В этих строчках вводится точка зрения субъекта речи — «нас», детей, испытывающих на себе воздействие жизнетворческой энергии матери и приобщающихся к ценностям национально-исторического бытия.

Безостановочное плетение-вязание матери дается на фоне объективного движения времени и смены времен года: «...җылы, якты көннәрен...» [27, с. 50] (Теплые, светлые дни...); «Тәрәзәдән карый инде көз!..» [27, с. 50] (Из окон смотрит уже осень); «Инде кыш та: / ап-ак тышта...» [27, с. 51] (Зима: / кругом белым-бело). Однако в финальных строках («Шулай / бәйли әни айлар, еллар.../ Сүтә-сүтә / гомере йомгагын!..» [27, с. 51]) происходит смена интенций, которая проблематизирует события, происходящие, казалось бы, независимо от воли субъекта, и представляет их в новом свете. Устанавливается связь между действиями матери и течением жизни, ходом времени. Субъ-

ектная неопределенность и нерасчлененность интенций героини и мира здесь принципиальна, поскольку свидетельствует о глубокой укорененности матери внутри события бытия и ее активной позиции.

Образ матери, прядущей нить жизни, архетипичен. Возникают параллели с античными богинями (греческими Мойрами и римскими Парками), прядущими нить человеческих судеб; с Ариадной, нить которой, предназначенная для ориентации в Лабиринте, выполняет родственную функцию. Антропос в трагедии И. В. Гете говорит: «Я пришла к вам прясть, старуха, / Жизни нить, мое изделье. / Много требуется духа, / За кручением кудели» [7, с. 204]. В поэзии русского символизма и акмеизма — в лирике К. Бальмонта, А. Белого, З. Гиппиус, С. Городецкого, М. Волошина, О. Мандельштама и др. исследователи констатируют обилие метафорики, связанной с мотивами плетения ткани мира и жизни [см.: 20, с. 82–134].

В этом диахроническом интертексте особая роль принадлежит традициям национальной литературы. Так, в рассказе Ш. Камала «Буранда» («В метель», 1910) образ матери репрезентирует архетипическое начало во всей его феноменологической целостности. «С этим архетипом ассоциируются такие качества, как материнская забота и сочувствие; магическая власть женщины; мудрость и духовное возвышение, превосходящее пределы разума; любой полезный инстинкт или порыв; все, что отличается добротой, заботливостью или поддержкой и способствует росту и плодородию» [22, с. 218]. Жестокости окружающего мира Ш. Камал противопоставляет материнскую любовь, понимание и прощение: «С реализацией внутреннего потенциала неизменных в своей сути чувств связана способность матери быть всегда рядом, переходить границы, непреодолимые для других, но не существующие в ее пространстве <...> Делая присутствие матери в решающий, поворотный момент жизни Мустафы физически ощущаемым, видимым, слышимым, автор вовлекает ее в искупительное разрешение духовного кризиса, в процесс нравственного очищения и обновления героя» [1, с. 101].

Мифологема прядения нитей жизни в стихотворении Р. Ахметзянова подчеркнуто сплетена с символикой белого цвета (белые нити, белая выкройка, белая иголка, снег, белые надежды, наконец, белая поэма) и света (иглы — лучи, светлые дни, клубок солнца, луны). В татарской культуре белый цвет находится на вершине вертикальной иерархии ценностей, наделен универсальным и архетипическим значением. Установлено, что «концепт “ак” (белый) является одним из ключевых цветов концептуализации мира, во многих фразеологических единицах символизирует одну из противоположностей из ряда общечеловеческих ценностей: добра и зла, правды и лжи, социального верха и низа, поэтому существование его является основопо-

лагающим для категоризации и оценки явлений. Слово “ак” (белый), обладая большим спектром метафорических значений, в разных примерах заменяет множество разнородных лексем, что само по себе является уникальным феноменом. Очевидно, ни одна другая языковая единица (за исключением местоимений, являющихся особой частью речи) не способна вбирать в себя такое количество значений» [18, с. 15–16].

К первому ряду в иерархии эстетических и духовных ценностей в мусульманской культуре принадлежит и свет. Р. К. Ганиева анализирует теорию света, восходящую своими корнями к зороастризму, манихейству и греческому неоплатонизму, нашедшую отражение в Коране и развиваемую в религиозно-философских учениях о свете и мистическом озарении суфийскими мыслителями, и приходит к следующему выводу: «Так, примерно с IX века в арабоязычной философии, в мусульманском неоплатонизме в особенности, утверждается монистическая теория “божественного света” (по-арабски “ишрак”), согласно которой творец передает светоносную энергию сначала Мировому Разуму, через него Мировой Душе, а затем природе и вещам» [5, с. 15]. Уделяя большое внимание свету («нур»), теоретики суфизма поднимали его до уровня эстетической (свет определяет красоту Бога и мироздания), космологической (начало, лежащее в основе мира) и гносеологической (при помощи света осуществляется познание мира) категории: «Суфизм Божественную сущность сравнивает с лучами Солнца и утверждает, что она подобна солнечным лучам, которые постоянно испускаются и снова поглощаются» [14, с. 39].

Итак, используемые поэтом художественные средства направлены на сакрализацию образа матери. С ней связана мифосимволическая картина мира, выражающая систему национальных ценностей. Как пишет Д. Ф. Загидуллина, «шәл бәйләүче, бөтен тирәсендәгеләрне җылытып яшәүче татар карчыгы — милли әдәбияттагы ана архетибы төсен ала» [26, с. 44][2].

Особый тип субъектного неосинкретизма возникает в стихотворениях, посвященных родной земле. Р. Ахметзянов, раскрывая процесс самоидентификации лирического героя, продолжает традиции татарской поэзии начала XX в., прежде всего Г. Тукая. В стихотворении «Милли моңнар» («Национальные мелодии», 1909) «лирический герой Г. Тукая, исполнитель песни “Аллюки”, и народ, сложивший ее, образуют особую субъектную целостность, которая отличается такими чертами, как нераздельность “я” и “другого”, “я” и “мы”, отсутствие между ними субъектных границ» [23, с. 81].

---

[2] «...образ вяжущей шаль, согревающей всех окружающих старушки-татарки принимает форму нового архетипа в национальной литературе». Подстрочный перевод выполнен автором статьи.

Подобно И. Юзееву в стихотворениях «Моя душа — бескрайний темный лес» (1966), «На все восторженно гляжу» (1967), «Скажите, из чего зародилась душа» (1964), «Тревога» (1971) и др., в стихотворении «Җавап» («Ответ», 1971) Р. Ахметзянов обращается к форме дейксиса[3], определяя место, где живет лирический герой, его путь и мысль. Конкретизированное уточнение места, где находится «мое гнездо», осуществляется в направлении взгляда снизу вверх и сверху вниз (от поля к белому облаку, в середине которого находится дом, от облака к Волге) и размыкании пространства по горизонтали: «Идел-елга аккан җирдә, / Моңын ярга каккан җирдә, — / Минем оям! / Шунда — сыям...» [28, с. 14]. (Там, где протекает Волга-река, / Задумчиво омывающая берега, — / Мое гнездо! / Там и живу...).

Рядоположенность образов: белое облако, мой дом, гнездо жаворонка, соловьи, Волга, омывающая берега, наконец, мое гнездо — создают впечатление сплошного мажорного цвето-звукового континуума, который перестает быть внешним по отношению к лирическому герою и отождествляется с пространством его жизнебытия. Л. Леви-Брюль описал характерное для архаического мышления «коллективное представление» о «родстве по местности» — мистическом сопричастии (партиципации) между определенным уголком земли и живущим на нем человеком, вплоть до того, что для архаической общественной группы ее земля и все, что связано с ней, — «это она сама, не метафорически, а в полном смысле слова» [15, с. 37]. В стихотворении Р. Ахметзянова сопричастность лирического «я» описанному пространству также имеет не метафорический, а бытийный смысл.

Бытийная ориентация образа, выраженная в принадлежности герою топоса, развивается в определениях его «пути» и его «мысли». Пространственно-кумулятивное нанизывание того, откуда доносится мой голос («әрем арасыннан киләме авазым, / диңгез буеннанмы» [28, с. 14]; из полыни или с моря доносится мой голос), откуда исходит печаль («кайгым муеннанмы, билдәнме» [28, с. 14]; печаль — до шеи или поясницы), соположение двух противоположно направленных интенций души — любви и ненависти («сөю ташкынында йөзәмме, / нәфрәт дәрьяларын гизәмме?..» [28, с. 14]; плыву ли в потоке любви, / нахожусь ли в море ненависти) отражают процесс самосознания и самоопределения: «...илем юлы — минем юлым!» [28, с. 14] (...путь моей страны — мой путь!).

[3] Форма дейксиса придает «определению» характер «внешнего указательного жеста, направленного на именуемый предмет», и оживляет архаический тип идентификации явлений и его имени, так называемый «биноминативный» тип синтаксической структуры, «где между определяемым и определяющей экспликацией нет отношения подчиненности, т. е. в собственном смысле нет акта предикации, и действует закон полной тождественности» [19, с. 176].

Звук, идущий от полыни или от моря, передает не просто внешнее слуховое впечатление, он становится реальностью исходного соматического ощущения, феноменологически сближающегося с полынью и морем. Чувства, сопричастные водным стихиям («поток любви», «море ненависти»), представленным как открытые пространства, находятся в стремительном движении и характеризуют особое состояние сознания, которое лежит в основании и непосредственного переживания, и космогонического мифа творения, и акта художественного творчества.

Категория пути занимает большое место в татарской культуре. В татарском языке значение слов «путь» и «дорога» не различается. Для их обозначения существует одно слово «юл». Как и в русском языке, оно употребляется и в прямом, и в переносном значениях — «жизненный путь», «дорога» как средство развертывания характера во времени [16, с. 253]. Рассуждения о категории пути в разных культурах сопровождают такие выражения, как «проблема пути», «идея пути», «образ путешественника», «философия пути» и т. д.

В татарской культуре философия пути восходит к суфизму. А. Шиммель утверждает, что «мистики всех религиозных традиций, описывая различные ступени приближения к Богу, охотно прибегали к образу Пути. Христианское деление мистического опыта на uia purgativa, uia contemplativa и uia illuminativa[4] в какой-то мере совпадает с исламскими понятиями шари'а, тарика и хакика» [21, с. 83]. И далее: «В подтверждение этой концепции трехчастного пути к Богу обычно ссылаются на хадис, приписываемый самому Мухаммаду: "Шари'а — это мои слова [аквали], тарика — это мои действия [а'мали], а хакика — это мое внутреннее состояние [ахвали]"» [21, с. 83]. Трактовка пути с точки зрения пространственно-временных представлений, характерных для той или иной культуры, дана в работах Г. Гачева. Ученый утверждает, что если для русского образа мира характерен «путь — дорога от порога в бесконечность по горизонтали равнины» [6, с. 26], то в восточном образе мира доминирует вертикальная ориентация: «Ну да: житель Востока более причастен к выси мира» [6, с. 295]. В рассматриваемом стихотворении Р. Ахметзянова жизненный путь лирического героя и путь страны находятся в экзистенциальных отношениях тождества, единства, взаимопроникновения.

Следующая строфа продолжает развитие темы имманентности лирического «я» природной жизни: «Алтын кырлардамы авазым, / ишетелә язданмы, көздәнме...» [28, с. 14]. (Голос мой — с золотых полей ли / слышится от весны или осени). Конкретизированное перечисление природных феноменов, родственных голосу (золотые поля,

[4] Путь очищения, путь созерцания, путь просветления (лат).

весна, осень), осуществляется в двух проекциях — пространственной и временной. Поэт имитирует процесс распространения и рассеяния звука, с одной стороны (золотые поля), и его зарождения, происхождения — с другой («из» весны или осени).

С дейксисом связан особый «кумулятивный» способ восприятия себя и мира, предполагающий нерасчлененность характеристик, относящиеся к природе и человеку. Так, в строке: «...сагыш — күбәләкме, бәхетем түгәрәкме...» [28, с. 14] (Тоска — бабочка ли, счастье — целое ли...), — «тоска» и «бабочка», «счастье» и «целое» образуют не разные, а одну синкретическую реальность. Каждый акт номинации самодостаточен, между отдельными определениями отсутствуют причинно-следственные отношения, существует лишь присоединительная связь, которая восходит к архаическому языку соположения. Сослагательные конструкции и вопросительная интонация указывают на новый тип ситуации. Ее исходным моментом является вероятностно-множественная модель мира, которая осуществляется в неклассической картине мира Р. Ахметзянова в форме символических соответствий.

Все сказанное в сослагательном наклонении — результат душевного порыва, которым продиктован и следующий вопрос: «...җил каршымы, әллә юлдашмы?...» [28, с. 14] (...ветер попутный или встречный?). Далее меняется модальность высказывания и осуществляется выход в метаплан — утверждается сверхличное существование мысли: «...илем уе — минем уем!» [28, с. 14] (...мысль моей страны — моя мысль!).

Результатом этой духовно-интеллектуальной идентификации являются завершающие стихотворение призывы: «Илт йөрәкне, Сөю, дау кырына, / җыр каршына илт син бу башны!» [28, с. 14]. (Любовь, неси сердце на поле раздора, / Неси эту голову навстречу песне!). Появляется новый субъект действия — Любовь, — и вводится свойственный ей язык. Став на точку зрения любви, на ее метаязыке говорит субъект речи в последнем двустишии. Два субъекта и два языка нераздельны: любовь, которая должна принести сердце на поле битвы, а голову — навстречу песне, углубляет сверхсубъектную позицию говорящего. В ней оживают архаические мифологические представления о праисточниках и природе жизни-борьбы и поэзии-песни.

Случайное следование на протяжении всего стихотворения природного и человеческого планов предстает как выразительная форма их первоначального синкретизма. Оба смысловых ряда не только символически соотносятся, но и перекрещиваются. В переключениях образной модальности активное участие принимает ритмико-интонационная структура текста. Каждый из актов определения дает ответ на один вопрос, прозвучавший в начале стихотворения («— Син

кайда соң, туган, тормышта?...» [28, с. 14]; В каком же месте жизни ты находишься, родной?), в разных ракурсах и представляет собой различные аспекты единоцелостного, комплексного процесса самоидентификации.

Образную и субъектную структуру стихотворений Р. Ахметзянова образует соотношение двух перспектив (прямой и обратной) и двух интенций — страдательности и активности, статичности и динамичности, вне- и внутринаходимости.

В лирических произведениях, посвященных любовной теме («Из дневника (Прерванный день)», «Лирическая сказка» и др.), субъектный синкретизм характеризует героиню, которая отождествляется со стихиями природы и жизни. Лежащий в основе композиции этих стихотворений параллелизм создает разомкнутую картину мира, в котором нет границ между внешним и внутренним, реальным и фантастическим, космическим и психологическим, прошлым и настоящим. Отличительными особенностями субъектной ситуации являются автономность «я» и «ты», стремление лирического героя приблизиться к «ней» и обретение им внежизненного и страдательного единства с возлюбленной.

В стихотворениях, в которых автор обращается к национальной и социокультурной проблематике («Белая поэма», «Ответ» и др.), лирический герой и «мы» (дети, страна) образуют целостность, в которой нет субъектных границ. Бытийно-субъектное взаимопроникновение «я» и «мы» отражает процесс самоидентификации лирического героя.

В рассматриваемых произведениях появляется своеобразный сверхсубъект (день, дворник, страна, ее путь и мысль), занимающий позицию вненаходимости и внежизненной активности по отношению к миру «я». Диалог «я» с этой надкругозорной точкой зрения выполняет структурообразующую функцию, раскрывая самосознание и самоопределение лирического героя. Субъектному неосинкретизму соответствует особая структура словесного образа и использование разностадиальных языков (мифопоэтического и тропеического), которые вступают между собой в диалогические отношения. Поэтическое «разноречие», являясь источником смысло- и формообразования, выступает одним из факторов, под влиянием которого формируется постклассический тип художественного целого.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 *Аминева В.Р.* Типы диалогических отношений между национальными литературами (на материале произведений русских писателей второй половины XIX в. и татарских прозаиков первой трети XX в.). Казань: Казан. гос. ун-т, 2010. 476 с.

2 *Аминева В.Р.* Образные языки авангардной лирики // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. 2015. № 4. Ч. 2. С. 32–35.

3 *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2001. 320 с.

4 *Бройтман С.Н.* Поэтика русской классической и неклассической лирики. М.: РГГУ, 2008. 485 с.

5 *Ганиева Р.К.* Татарская литература: традиции, взаимосвязи. Казань: Изд-во КГУ, 2002. 272 с.

6 *Гачев Г.Д.* Национальные образы мира: Курс лекций. М.: Изд. центр «Академия», 1998. 432 с.

7 *Гете И.В.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит., 1976. Т. 2. 512 с.

8 *Гинзбург Л.Я.* О лирике. М.: Интрада, 1997. 408 с.

9 *Гирин Ю.* Картина мира эпохи авангарда. Авангард как системная целостность. М.: ИМЛИ РАН, 2013. 400 с.

10 *Загидуллина Д.Ф.* Авангард в татарской литературе 1960–1980 гг.: причины возникновения и национальные особенности // Филология и культура. 2014. № 2 (36). С. 126–129.

11 *Загидуллина Д.Ф.* Модернизм в татарской литературе первой трети XX века. Казань: Татар. кн. изд-во, 2013. 207 с.

12 *Загидуллина Д. Ф., Юсупова Н.М.* Татарская литература XX в.: в 2 кн. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2011. Кн. 2: Татарская литература второй половины XX в. 198 с.

13 *Корман Б.О.* Избранные труды. Теория литературы. Ижевск: Ин-т компьютерных исследований, 2006. 552 с.

14 *Курбанмамадов А.* Эстетическая доктрина суфизма (опыт критического анализа). Душанбе: Изд-во «Дониш», 1987. 108 с.

15 *Леви-Брюль Л.* Сверхъестественное в первобытном мышлении. М.: ОГИЗ, 1937. 533 с.

16 *Лотман Ю.М.* В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М.: Просвещение, 1988. 352 с.

17 *Саяпова А.М.* Дардменд и проблема символизма в татарской литературе. Казань: Изд-во «Алма-Лит», 2006. 246 с.

18 *Ситдикова А.Ф.* Когнитивное исследование цветового пространства в татарском языке: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2013. 22 с.

19 *Хан А.* Поэтическая вселенная. Анализ стихотворения Б. Пастернака «Определение поэзии»: предварительные итоги к анализу цикла «Занятье философией» // Studia Russica. XIX. Будапешт, 2001. С. 169–188.

20 *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / пер. с нем. М.Ю. Некрасова. СПб.: Академ. проект, 2003. 816 с.

21 *Шиммель А.* Мир исламского мистицизма / пер. с англ. Н.И. Пригариной, Л.С. Раппопорт. М.: Алетейа, Энигма, 2000. 416 с.

22 *Юнг К.Г.* Душа и миф: шесть архетипов / пер. с англ. В.В. Наукманова под общ. ред. А.А. Юдина. Киев: Гос. библиотека Украины для юношества, 1996. 384 с.

23 G. Tukay's poetry: the aspects of national identity / *V.R. Amineva, M.I. Ibragimov, E.F. Nagumanova, A.Z. Khabibullina* // XLinguae European Scientific Language Journal. 2015. Volume 8. Issue 1, January. Pp. 79–87.

24 *Zagidullina D., Amineva V.* Avant-Garde Research in the Field of Verse Forms (based on I. Yuzeev lyrics) // XLinguae European Scientific Language Journal. 2016. Volume 9. Issue 1, January. Pp. 135–145.

25 *Галиуллин Т.* Шигърияттә үз биеклеге бар! // Илдар Юзеев: истәлекләр, әңгәмәләр, шигырьләр. Казан: Татар. кит. нәшр., 2008. Б. 172–176.

26 *Заһидуллина Д.* Роберт Әхмәтҗанов иҗаты: абстракт образлылык // Фәнни Татарстан. 2014. № 3. Б. 41–53.

27 *Әхмәтҗанов Р.* Хәтер елгасы. Шигырьләр, балладалар, поэмалар. Казан: Тат. кит. нәшр., 1980. 320 б.

28 *Әхмәтҗанов Р.В.* Гомер тирәге: Шигырҗләр, поэмалар. Казан: Татар. кит. нәшр., 1985. 240 б.

29 *Әхмәтҗанов Р.В.* Орчык җыры: Шигырьләр, балладалар. Казан: Татар. кит. нәшр., 1988. 144 б.

REFERENCES

1 Amineva V. R. *Tipy dialogicheskikh otnoshenii mezhdu natsional'nymi literaturami (na materiale proizvedenii russkikh pisatelei vtoroi poloviny XIX v. i tatarskikh prozaikov pervoi treti XX v.)* [Types of dialogical relations between national literatures (on the material of works by Russian authors of the second half of the 19th century and the Tatar fiction writers of the first third of the 20th century)]. Kazan, Kazan. gos. un-t Publ., 2010. 476 p. (In Russ.)

2 Amineva V. R. Obraznye iazyki avangardnoi liriki [Figurative languages of the avant-garde lyrics]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philological Sciences. Issues of Theory and Practice]. Tambov, Gramota Publ. 2015, no 4, part 2, pp. 32–35. (In Russ.)

3 Broitman S.N. *Istoricheskaia poetika* [Historical poetics]. Moscow, RGGU Publ., 2001. 320 p. (In Russ.)

4 Broitman S.N. *Poetika russkoi klassicheskoi i neklassicheskoi liriki* [Poetics of the Russian classical and nonclassical lyrics]. Moscow, RGGU Publ., 2008. 485 p. (In Russ.)

5 Ganieva R. K. *Tatarskaia literatura: traditsii, vzaimosviazi* [Tatar literature: traditions, interrelations]. Kazan', Izd-vo KGU Publ, 2002. 272 p. (In Russ.)

6 Gachev G. D. *Natsional'nye obrazy mira: Kurs lektsii* [National images of the world: Course of lectures]. Moscow, Izd. tsentr "Akademiia" Publ., 1998. 432 p. (In Russ.)

7 Gete I. V. *Sobranie sochinenii* [Collected works] v 10 t. Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1976. Vol. 2. 512 p. (In Russ.)

8 Ginzburg L. Ia. *O lirike* [About lyrics]. Moscow, Intrada Publ., 1997. 408 p. (In Russ.)

9 Girin Y. *Kartina mira epokhi avangarda. Avangard kak sistemnaia tselostnost'* [Avant-garde worldview. Avant-garde as a system integrity]. Moscow, IWL RAS, 2013. 400 p. (In Russ.)

10 Zagidullina D.F. Avangard v tatarskoi literature 1960–1980 gg.: prichiny vozniknoveniia i natsional'nye osobennosti [Avant-garde in the Tatar literature of the 1960–80s: premises and national peculiarities]. *Filologiia i kul'tura* [Philology and Culture], 2014, no 2 (36), pp. 126–129. (In Russ.)

11 Zagidullina D. F. *Modernizm v tatarskoi literature pervoi treti XX veka* [Modernism in the Tatar literature of the first third of the 20th Century]. Kazan, Tatar. kn. izd-vo Publ., 2013. 207 p. (In Russ.)

12 Zagidullina D. F., Iusupova N. M. Tatarskaia literature XX v. [Tatar literature of the 20th Century: in 2 vols.]: v 2 kn. Kazan, Izd-vo Kazan. un-ta Publ., 2011. Kn. 2: *Tatarskaia literatura vtoroi poloviny XX v.* [Tatar literature of the second half of the 20th Century]. 198 p. (In Russ.)

13 Korman B. O. *Izbrannye trudy. Teoriia literatury* [Selected works. Literary theory]. Izhevsk, In-t komp'iuternykh issledovanii Publ., 2006. 552 p. (In Russ.)

14 Kurbanmamadov A. *Esteticheskaia doktrina sufizma (opyt kriticheskogo analiza)* [Aesthetic doctrine of Sufism (critical analysis)]. Dushanbe, Izd-vo "Donish" Publ., 1987. 108 p. (In Russ.)

15 Levi-Briul' L. *Sverkh"estestvennoe v pervobytnom myshlenii* [Supernatural in primitive thinking]. Moscow, OGIZ Publ., 1937. 533 p. (In Russ.)

16 Lotman Y. M. *V shkole poeticheskogo slova: Pushkin, Lermontov, Gogol'* [At school of the poetic word: Pushkin, Lermontov, and Gogol]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1988. 352 p. (In Russ.)

17 Saiapova A. M. *Dardmend i problema simvolizma v tatarskoi literature* [Dardmend and the problem of symbolism in the Tatar literature]. Kazan, Izd-vo "Alma-Lit" Publ., 2006. 246p. (In Russ.)

18 Sitdikova A. F. *Kognitivnoe issledovanie tsvetovogo prostranstva v tatarskom iazyke: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [Cognitive research of a color space in Tatar language: Author. Dis. ... PhD Philology sciences]. Kazan, 2013. 22 p. (In Russ.)

19 Khan A. *Poeticheskaia vselennaia. Analiz stikhotvoreniia B. Pasternaka "Opredelenie poezii": predvaritel'nye itogi k analizu tsikla "Zaniat'e filosofiei"* [Poetic Universe. Analysis of the poem "Definition of poetry" by B. Pasternak: preliminary results to the analysis of the cycle "The study of philosophy"]. Studia Russica XIX. Budapesht, 2001, pp. 169–188. (In Russ.)

20 Khanzen-Leve A. *Russkii simvolizm. Sistema poeticheskikh motivov. Mifopoeticheskii simvolizm. Kosmicheskaia simvolika* [Russian symbolism. System of poetic motifs. Mythopoetic symbolism. Space symbolics]. St. Petersburg, Akadem. proekt Publ., 2003. 816 p. (In Russ.)

21 Shimmel' A. *Mir islamskogo mistitsizma* [The world of Islamic mysticism]. Moscow, Aleteia, Enigma Publ., 2000. 416 p. (In Russ.)

22 Iung K. G. *Dusha i mif: shest' arkhetipov* [Soul and myth: six archetypes]. Kiev, Gos. biblioteka Ukrainy dlia iunoshestva Publ., 1996. 384 p. (In Russ.)

23 G. Tukay's poetry: the aspects of national identity. V. R. Amineva, M. I. Ibragimov, E. F. Nagumanova, A. Z. Khabibullina. *XLinguae European Scientific Language Journal*. 2015, vol. 8, Issue 1, January, pp. 79–87.

24 Zagidullina D., Amineva V. Avant-Garde Research in the Field of Verse Forms (based on I. Yuzeev lyrics). *XLinguae European Scientific Language Journal*. 2016, vol. 9, Issue 1, January, pp. 135–145.

25 Galiullin T. Shig "riiattə γz bieklege bar! [The height is in poetry!] *Ildar Iuzeev: istəleklər, əңgəmələr, shigyr'lər* [Ildar Yuzeev: memoirs, conversations, verses]. Kazan, Tatar. kit. neshr. Publ., 2008, pp. 172–176. (In Tatar.)

26 Zahidullina D. Robert Əkhmətҗanov iҗaty: abstrakt obrazlylyk [Robert Akhmetzhanov's creativity: abstract figurativeness]. *Fənni Tatarstan*, 2014, no 3, pp. 41–53. (In Tatar.)

27 Əkhmətҗanov R. *Khəter elgasy. Shigyr'lər, balladalar, poemalar* [The river of memory. Verses, ballads, poems]. Kazan, Tat. kit. nəshr. Publ., 1980. 320 p. (In Tatar.)

28 Əkhmətҗanov R. V. *Gomer tirəge: Shigyrҗlər, poemalar* [Tree of life: verses, poems]. Kazan, Tatar. kit. nəshr. Publ., 1985. 240 p. (In Tatar.)

29 Əkhmətҗanov R. V. *Orchyk җyry: Shigyr'lər, balladalar* [Song of spindles: Verses, ballads]. Kazan, Tatar. kit. nəshr. Publ., 1988. 144 p. (In Tatar.)

DOI: 10.22455/2500-4247-2016-1-3-4-298-324
УДК 82/820
ББК 82.3(2Рос=Рус)

«СТИХ О СВЯТОЙ ГОРЕ» ВЯЧ. ИВАНОВА: ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СТАТЬЯ ПЕРВАЯ

© 2016 г. А. Л. Топорков

Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 31 октября 2016 г.

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-18-02709) и в ИМЛИ РАН. За ценные консультации, учтенные мною при работе над статьей, приношу благодарность Г. В. Обатнину, Ю. Б. Орлицкому, А. А. Панченко, М. Б. Плюхановой.

Аннотация: На протяжении своего творческого пути Вяч. Иванов неоднократно обращался к жанру духовных стихов. Этот жанр предполагает определенную поэтическую форму, стилистику, способ исполнения и сферу бытования. Среди сочинений Вяч. Иванова есть и такие тексты, которые воспроизводят с некоторыми изменениями традиционные духовные стихи, и такие, которые представляют собой оригинальные произведения самого Вяч. Иванова, стилизованные под духовные стихи. «Стих о Святой Горе» (1900) относится ко второй группе. Хотя текст стилизован под духовные стихи и по своей поэтике, и по содержательным параметрам, он не воспроизводит какое-то конкретное фольклорное произведение. «Стих о Святой Горе» характеризуется глубиной мысли и законченностью художественной концепции. Смысловая структура «Стиха о Святой Горе» организована двумя семантическими полями. Первое из них задается словами с корнями *свет-* и *свят-*. Святость и свет внутренне связаны в Стихе не только на уровне вербальном, но и уровне сущностном, религиозном и символическом. Вероятно, Вяч. Иванов пытался создать такой словесный текст, который бы воспринимался не только на слух, но и внутренним зрением как своеобразная словесная икона. Вторая группа слов относится к семантическому полю, задаваемому глаголами *видеть — ведать*. Вяч. Иванов неоднократно возвращался к образам «Стиха о Святой Горе» на протяжении своей жизни. Он сослался на легенду, изложенную в стихе, в своих статьях «Живое предание» (1915) и «Лик и личины России» (1917), а позднее в своих работах «Русская идея» (1930) и «Достоевский. Трагедия — миф — мистика» (1932), опубликованных на немецком языке. Отдельные образы, близкие «Стиху о Святой Горе», встречаются среди материалов Вяч. Иванова, связанных с замыслом «Повести о Светомире царевиче», над которой поэт работал с 1928 по 1949 гг.

Ключевые слова: поэзия Вячеслава Иванова, символизм, мистика, духовные стихи, литературная стилизация, Град Небесный, Апокалипсис.

Информация об авторе: Андрей Львович Топорков — член-корреспондент РАН, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, профессор, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская 25 а, 121069 Москва, Россия. E-mail: atoporkov@mail.ru

"THE VERSE ABOUT THE HOLY MOUNTAIN" BY VYACHESLAV IVANOV: A CLOSE READING. FIRST ESSAY

Andrey L. Toporkov

Received: October 31, 2016

Acknowledgements: The research was implemented in IWL RAS, with financial support of Russian Scientific Fund (project no 14-18-02709). The author would like to thank G. B. Ibatnin, Yu. B. Orlitsky, A. A. Panchenko, and M. B. Plyukhanova for their valuable comments on this paper.

Abstract: In the course of his literary career, Vyacheslav Ivanov repeatedly turned to the genre of spiritual verse (dukhovnyi stikh). This genre implies a specific poetic form, certain stylistic properties, performance, and circulation. Among Ivanov's works, there are both: texts that reproduce traditional spiritual verse with some modifications and original works stylized as sacred poems. "The Verse about the Holy Mountain" (1900) belongs to the second group. Though the text is stylized as spiritual verse, both on the level of its poetics and content, it does not imitate any particular folkloric text. Semantic structure of the "Verse" is organized by two semantic fields. The first one is marked by words with the roots *свет-* "light" and *свят-* "saint." In "The Verse about the Holy Mountain," "light" and "holiness" are interrelated not only on the verbal level but also on religious and symbolic levels of the poem. Ivanov seemed to have intended his text to be perceived not only aurally but also as a unique verbal icon by the reader's inner vision. The second group of words refers to a semantic field marked by the verbs *видеть* "to see" and *ведать* "to know." Ivanov would repeatedly return to the images from "The Verse about the Holy Mountain" in the course of his later life. We encounter references to the poem's plot in his articles "Living Tradition" (1915) and "The Face and Masks of Russia" (1917) as well as in his works *The Russian Idea* (1930) and *Dostoevsky: Tragedy — Legend — Mysticism* (1932) published in German. Certain images related to "The Verse about the Holy Mountain" may be found among the drafts of "The Tale about Tsarevich Svetomir," a text Ivanov was working on from 1928 through 1949.

Keywords: poetry of Vyacheslav Ivanov, symbolism, mysticism, spiritual verse, literary stylization, New Jerusalem, Apocalypse.

Information about the author: Andrey L. Toporkov, Corresponding Member of RAS, DSc in Philology, Director of Research, Professor, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow Russia. E-mail: atoporkov@mail.ru

На протяжении своего творческого пути Вяч. Иванов неоднократно обращался к жанру духовных стихов[1]. «Стих о Святой горе», написанный в марте 1900 г. и включенный в первую книгу поэта «Кормчие звезды» (1903), занимает особое место среди этих стилизаций благодаря глубине и законченности художественной концепции[2].

СТИХ О СВЯТОЙ ГОРЕ

Трудна работа Господня.
Слова Вл. Соловьева на смертном одре
(В. Евр, 1900, IX, 420)

Ты святися, наша мати — Земля Святорусская!
На твоем ли просторе великом,
На твоем ли раздольи широком,
Что промеж Студеного моря и Теплого,
За теми лесами высокими,
За теми озерами глубокими,
Стоит гора до подне́бесья.
Уж и к той ли горе дороги неезжены,
И тропы к горе неторены,
А и конному пути заказаны,
И пешему заповеданы;
А и Господь ли кому те пути открыл —
И того следы неслежены.
Как на той на горе светловерхой
Труждаются святые угодники,
Подвизаются верные подвижники,
Ставят церковь соборную, богомольную;
А числом угодники нечислены,
Честным именем подвижники неявлены,
Неявлены — неизглаголаны.
И строючи ту церковь нагорную,
Те ли угодники Божии, подвижники,
Что́ сами творят, не видят, не ведают,
Незримое зиждут благолепие.

---

[1] Эти произведения Вяч. Иванова частично опубликованы в его книге «Духовные стихи», составленной по материалам брюссельского собрания сочинений поэта [11]. О духовных стихах Вяч. Иванова существует довольно большая литература: [18; 29; 30; 28; 22; 21; 3, с. 331–333; 6; 19; 24, с. 311–418; 25, с. 17–22].

[2] Принятая в брюссельском собрании сочинений и в издании 1995 г. датировка стихотворения концом 1900 г. исправлена на март 1900 г. на основании письма Вяч. Иванова к М. М. Замятниной от 12/25 апреля 1900 г. [17, с. 655–656; прим. 2 на с. 657].

25 А и камение тешут — оно белеется,
26 А и камение складают — оно не видится.
27 А стены ль кладут, аль подстение,
28 Аль столпы ставят опорные,
29 Аль своды сводят светлосенные,
30 Али главы кроют зарные, червонныя,
31 Аль честные пишут образы со писания, —
32 И то угодники ведают, не видючи,
33 И того мы, людие, не ведаем.
34 Как приходит на гору Царица Небесная,
35 Ей возропщутся угодники все, восплачутся:
36 «Гой еси Ты, Матерь Пречистая!
37 Мы почто, почто труждаемся — подвизаемся
38 Зодчеством, красным художеством
39 В терпении и во уповании,
40 А что́ творим — не видим, не ведаем,
41 Незримое зиждем благолепие.
42 Ты яви миру церковь неви́данную,
43 Ты яви миру церковь заповеданную!»
44 Им возговорит Царица Небесная:
45 «Уж вы Богу присные угодники,
46 А миру вы славные светильники,
47 О святой Руси умильные печальники!
48 Вы труждайтеся, подвизайтеся,
49 Красы — славы для церкви незримыя,
50 Зодчеством, красным художеством,
51 В терпении верном, во уповании!
52 А времен Божиих не пытайте,
53 Ни сроков оных не искушайте,
54 Не искушайте — не выведывайте.
55 Как сама Я, той годиной пресветлою,
56 Как сама Я, Мати, во храм сойду:
57 Просветится гора поднебесная,
58 И явится на ней церковь созда́нная,
59 Вам в обрадование и во оправдание,
60 И Руси великой во освящение,
61 И всему миру Божьему на осияние».
62 Тут Ей Божии угодники поклонилися:
63 «Слава Тебе, Матерь Пречистая!
64 Уж утешно Ты трудничков утешила,
65 Что надежно смиренных обнадежила:
66 Ин по слову Твоему святому да сбудется!»
67 А поется стих во славу Божию,

68 Добрым людям в послушание,
69 Во умиление и во упование.

<Март 1900>[3]

Жанр духовного стиха предполагает определенную поэтическую форму, стилистику, способ исполнения и сферу бытования. Среди сочинений Вяч. Иванова есть и такие тексты, которые воспроизводят с некоторыми изменениями традиционные духовные стихи, и такие, которые представляют собой оригинальные произведения самого Вяч. Иванова, стилизованные под духовные стихи. «Стих о Святой Горе» относится ко второй группе. Хотя текст стилизован под духовные стихи и по своей поэтике, и по содержательным параметрам, он не воспроизводит какого-то конкретного духовного стиха, а представляет собой оригинальное произведение.

Употребление слова *стих* для обозначения духовных стихов встречается у Вяч. Иванова неоднократно. В качестве эпиграфа к циклу «Райская мать», в который включен «Стих о Святой Горе», Вяч. Иванов поместил фрагмент из «Стиха об Иосафе-царевиче» [12, кн. 1, с. 91]. В разделе «Эпические сказы и песни» из сборника “Cor Ardens” стихотворение «Сон матери-пустыни» имеет подзаголовок «Духовный стих» [12, кн. 1, с. 386].

В завершающем фрагменте текста говорится, что этот стих поется «во славу Божию». В «Повести о Светомире царевиче» первая песня Отрады вводится словами: «И запел под окном звонкий голосок детский славу ли некую богомольную, какими дети в большие праздники Христа славят, *стих ли духовный, странничий, слуху приятный, сердцу умильный*...» [15, с. 28][4]. Далее песня Отрады называется и «песней», и «стихом». Прежде, чем запеть Лазарю вторую песню, Отрада говорит ему: «Внимай, убогий, да вникай: я тебе о земном рае *стих* спою, — что̀ мне пустынька дубравная нашумела, поведаю» [15, с. 36].

Весь колорит «Стиха о Святой Горе»[5] сугубо русский, начиная от лексики и фразеологии, включая описания бескрайних просторов и первозданной природы и кончая мотивами церковной архитектуры и иконописи. Действие Стиха привязано к Святой Руси, что характерно для духовных стихов. Однако это не географическая реальность, а скорее религиозная. Как показал Г. П. Федотов, в духовных стихах «Русь для певца имеет не только национальное, но и вселенское зна-

[3] Текст приведен по первой публикации стихотворения в сборнике «Кормчие звезды» [8, с. 79–81] с исправлением очевидных опечаток. При публикации текста в томе избранных сочинений Вяч. Иванова в «Новой библиотеке поэта» был пропущен колон 47 «Вы труждайтеся, подвизайтеся...».

[4] Здесь и далее курсив в цитатах мой. — *А. Т.*

[5] Далее для краткости мы будем называть «Стих о Святой Горе» просто Стихом.

чение. Действительно, нет страны, во всяком случае христианской страны, которая не была бы для него “русской землей”. На Руси происходит мучение Егория царем Демьянищем, почему и освобожденный герой возвращается на “святую Русь” <...> “По святой Руси” скитается и Богородица во время распятия <...>. Вообще Палестина, как святая земля, называется преимущественно русской <...> Имена светской политической географии перебиваются с географией религиозной, по которой Русь там, где истинная вера» [27, с. 96].

Как известно, духовные стихи распевались обычно слепыми странниками где-нибудь возле церкви. В Стихе присутствует коллективное «мы»: «...И того *мы, людие*, не ведаем». Странники обращаются к аудитории, которую они называют «людьми» так же, как и себя самих: «А поется стих во славу Божию, / *Добрым людям* в послушание, / Во умиление и во упование». Авторское «я» самого Вяч. Иванова в этом тексте заменяется на условное коллективное «мы» калик перехожих, исполняющих духовные стихи для простых людей примерно одного с ними культурного уровня.

Калик перехожих и святых угодников, которые строят невидимую церковь, сближает то, что и те, и другие выступают в виде недифференцированного множества. Отличает же их род занятий, а также то, что строители обладают таким знанием, которое скрыто от исполнителей Стиха: «...И то *угодники ведают*, не видючи, / И того мы, *людие, не ведаем*».

Хотя Стих Вяч. Иванова не воспроизводит какого-то определенного источника, он все же наиболее близок знаменитому духовному стиху о Голубиной книге. И «Стих о Святой Горе», и стих о Голубиной книге оформлены как диалог, призванный установить истину о Святой Руси. Начало Стиха имеет параллель в варианте стиха о Голубиной книге, записанном в Повенецком уезде:

У нашего царя у Белого есть вера православная.
Область его *превеликая* надо всей землей,
Надо всей землей, над вселенною:
Потому же Бел царь над царямы царь.
Свято-Русь-земля всем землям мати.
— Почему же Свято-Русь-земля всем землям мати?
— На ней *строят церквы* апостольския,
Богомольныя, преосвященныя...

[1, т. 1, вып. 2, с. 288, № 80].

В стихе о Голубиной книге говорится, что «*Свято-Русь-земля всем землям мати*»; у Вяч. Иванова: «Ты святися, наша *мати — Земля Святорусская*!» В стихе о Голубиной книге Белый царь провозгла-

шается царем над царями, потому что «Область его *превеликая* надо всей землей, / Надо всей землей, над вселенною...»; Вяч. Иванов также описывает колоссальные размеры Русской земли: «На твоем ли просторе *великом*, / На твоем ли раздольи широком...». В то же время есть и существенные различия между стихом о Голубиной книге и «Стихом о Святой Горе», в частности, у Вяч. Иванова на Святой Руси нет ни Белого царя, ни многочисленных церквей; на ней есть только Святая Гора, на которой строится единственная незримая церковь.

В «Стихе о Святой Горе» имеются и другие аллюзии на стих о Голубиной книге. Например, словам «...Ставят церковь *соборную, богомольную*...», соответствует в стихе о Голубиной книге: «...Есть ву нём церковь *соборная, богомольная*...» [1, т. 1, вып. 2, с. 280, № 78]. Словам «А и *камение* тешут — оно *белеется*...» соответствует: «...Стоит гробница на воздухах *бела каменна*, / В той гробнице *белой каменной* / припочивают мощи самаво Христа...» [1, т. 1, вып. 2, с. 332, № 88]. Словам «Как *приходит* на гору *Царица Небесная*...» — слова «...*Выходила Царица небесная*» [1, т. 1, вып. 2, с. 304, № 82]. Фрагмент «И *всему миру Божьему на* осияние» напоминает: «...*всему миру на* исцеление, / *Всему миру на* пропитание...» [1, т. 1, вып. 2, с. 313, № 84]. Колону «...Добрым *людям в послушание*...» находится параллель в словах: «Старым *людям на послу́шанье*...» [1, т. 1, вып. 2, с. 305, № 82].

Было бы неправильно представлять себе дело таким образом, как будто Вяч. Иванов сочинял «Стих о Святой Горе», держа в руках сборник П. А. Бессонова или какое-нибудь другое издание духовных стихов. Скорее можно предположить, что поэт вживался в образ калик перехожих и сочинял текст как бы от их лица. Поэтому использование лексики и фразеологии духовных стихов имело для него естественный и органический характер.

Сюжет и композиция Стиха

Стих представляет собой сложное сюжетное повествование. Первый колон «Ты святися, наша мати — Земля Святорусская!» включает инвокацию, которая восходит к Пасхальному канону Иоанна Дамаскина (ирмос 9-й песни): «*Свѣтися, свѣтися, / новый Іерусалиме:* / слава бо Господня / на тебѣ возсїя. / Ликуй нынѣ / и веселися, Сїоне. / Ты же, чистая, красуйся, Богородице, / о востанїи Рождества Твоего» [26, с. 7]. В Пасхальном каноне в свою очередь использованы слова из Книги пророка Исайи: «*Свѣтися, свѣтися, Иерусалиме*, пріиде бо твой свѣтъ, и *слава Господня на тебѣ возсія*» (Ис. 60: 1).

Литургическая цитата настраивает на восприятие Стиха как произведения религиозного и предназначенного для пения. Намеченный

здесь параллелизм между Землей Святорусской и Новым Иерусалимом получит в Стихе дальнейшую разработку. Замена глагола «светися» на «святися» акцентирует внутреннюю связь света и святости. Благодаря первому колону красота Русской земли, о которой пойдет речь далее, воспринимается как красота софийная, освященная присутствием Святого Духа.

В колонах 2–7 дается панорамная картина Святой Руси, как бы увиденной с высоты птичьего полета, со всеми ее просторами, лесами и озерами. Гора поднебесная совмещает в себе черты центра и периферии: с одной стороны, она удалена и труднодоступна, а с другой — находится где-то посередине Русской земли — «промеж Студеного моря и Теплого», и именно с нее начнется чаемое преображение всего Божьего мира.

Образ Святой Горы вызывает ассоциацию прежде всего с Афоном, который, как известно, является уделом Богородицы. Очевидно, что именно Афон и расположенные на нем монастыри (в том числе русский Пантелеймонов монастырь) были ближайшими источниками вдохновения Вяч. Иванова. Высокая «гора до подне́бесья» со стоящей на ней церковью или монастырем — картина, знакомая по многочисленным гравюрам и фотографиям с Афона. В то же время локализация Святой Горы на Руси все же не позволяет отождествить ее с Афоном.

Описание Святорусской Земли (ст. 2–7) напоминает известный зачин былины про Соловья Будимировича из Сборника Кирши Данилова:

Высока ли высота поднебесная,
Глубока глубота акиян-море,
Широко раздолье по всей земли,
Глубоки омоты Непровския,
Чуден крест Леванидовской,
Долги плеса Чевылецкия,
Высокия горы Сорочинския,
Темны леса Брынския,
Черны грязи Смоленския,
А и быстрыя реки понизовския.
[7, с. 201].

Если в былине говорится: «...*Широко раздолье* по всей земли...», то в Стихе: «На твоем ли *раздольи широком*...». В былине: «Высока ли высота *поднебесная* <...> Высокия горы Сорочинския...»; в Стихе: «...Стоит гора до подне́бесья. <...> ...Просветится гора *поднебесная*...».

Музыкальное переложение данного зачина включено Н. А. Римским-Корсаковым в оперу «Садко». В конце четвертой картины Садко и его спутники хором исполняют песню, в которой трижды повторяются четыре инициальных стиха былины про Соловья Будимировича. Это важно, поскольку, как и в случае с первым колоном, цитаты связывают Стих с текстом, предназначенным для пения, а не просто для чтения глазами.

Параллель к Стиху имеется также в романе П. И. Мельникова-Печерского «В лесах»: «*Дале́ко́ и в ширь и в даль раскинулась земля Святорусская*... Кто изочтет в ней дебри, леса и пустыни? Кто изведал в ней все “сокровенные места”, где живут и долго еще будут жить “люди под скрытием”, кинувшие постылую родину “сходцы”, доживающие век свой *в незнаемых миру дебрях,* вдали от людей, от больших городов и селений? Разве вольный ветер, что́ летает *о́т моря до́ моря*, да солнце ясное знают про все места сокровенные!..» [23, с. 302].

Далее в Стихе описывается, как святые угодники строят храм на Святой Горе, и вводится тема невидимой церкви. Божии угодники кратко описывают весь процесс строительства храма начиная с закладки фундамента, включая возведение стен, опорных столбов и сводов и заканчивая покрытием куполов червонным золотом (ст. 25–30). Очевидно, что речь идет о православных храмах с позолоченными куполами, которые сияют в солнечных лучах. Образ «опорных столпов» может иметь не только архитектурное, но и религиозное значение; см. в послании апостола Павла: «Сие пишу тебе, надеясь вскоре прийти к тебе, чтобы, если замедлю, ты знал, как должно поступать в доме Божием, который есть Церковь Бога живаго, *столп и утверждение истины*» (1 Тим. 3: 14–15).

Божии угодники видят камни, из которых строится церковь, до тех пор, пока их обтесывают, однако когда камни укладываются в здание церкви, они становятся невидимыми, как невидима и вся церковь в целом. Еще более парадоксально то, что трудники не видят те иконы, которые они сами и пишут.

Строительство невидимой церкви описывается в Стихе трижды с повторением отдельных слов и словосочетаний и в то же время со значительным варьированием: сначала в авторском повествовании (ст. 14–33), потом в вопрошании святых угодников (ст. 37–41), и, наконец, в ответной реплике Царицы Небесной (ст. 48–51). Пречистая Матерь, по-видимому, пришла на гору в тот момент, когда строительство церкви уже приблизилось к завершению или даже было почти совсем закончено. Святые угодники жалуются ей и просят сделать так, чтобы они могли увидеть незримую церковь. Царица Небесная сначала призывает угодников продолжить их труд, а потом обещает им, что сама явится в выстроенный ими храм.

Если христианская эсхатология учит о Втором Пришествии Христа, то в Стихе содержится пророчество о грядущем сошествии на землю Богородицы (ст. 55–60). Это пророчество представляет собой кульминацию Стиха. Данный фрагмент, насыщенный световыми образами, закольцован с первым колоном «Ты святися, наша мати — Земля Святорусская!», который, как мы отмечали, содержит аллюзию на Пасхальный канон Иоанна Дамаскина, и вновь актуализирует тему Небесного Иерусалима. Предсказание Богородицы содержит в себе аллюзии на Откровение от Иоанна, в котором Небесный Иерусалим сравнивается с невестой и с женой Агнца, а также описывается как светоносный город, наполненный славой Господней:

> «И я, Иоанн, увидел святый город Иерусалим, новый, сходящий от Бога с неба, приготовленный *как невеста, украшенная для мужа своего*» (Откр. 21: 2).
>
> «И пришел ко мне один из семи Ангелов, у которых было семь чаш, наполненных семью последними язвами, и сказал мне: пойди, *я покажу тебе жену, невесту Агнца.*
>
> *И вознес меня в духе на великую и высокую гору,* и показал мне великий город, *святый Иерусалим, который нисходил с неба от Бога.*
>
> *Он имеет славу Божию.* Светило его подобно драгоценнейшему камню, как бы камню яспису кристалловидному» (Откр. 21: 9–11).
>
> «И город не имеет нужды ни в солнце, ни в луне *для освещения своего, ибо слава Божия осветила его, и светильник его — Агнец.*
>
> Спасенные народы *будут ходить во свете его*, и цари земные принесут в него *славу* и честь свою» (Откр. 21: 23–24).

За словами Богородицы следуют два заключительных фрагмента: сначала Божии угодники прославляют Богородицу (ст. 63–66), а потом калики перехожие славословят Господа и обращаются с нравоучением к своим слушателям (ст. 67–69).

Стих включает две рамочные конструкции, одна из которых как бы вложена в другую. Он начинается с инвокации калик перехожих (ст. 1), продолжается их пением (ст. 2–35) и заканчивается им же (ст. 67–69). Последние строки указывают на то, что текст исполняется для того, чтобы дать надежду добрым людям и вызвать у них чувство умиления.

Во второй части Стиха приводится диалог между святыми угодниками и Богородицей, который включает три реплики: сначала трудники обращаются к Богородице с просьбой позволить им видеть церковь, которую они строят (ст. 36–43); потом Царица Небесная обещает им, что когда она сойдет в храм, гора просветится и церковь на ней станет видимой (ст. 45–61); наконец, угодники поют славу

Богородице (ст. 63–66). Таким образом, реплика Царицы Небесной занимает центральное место и в ее диалоге с угодниками, и в целом в композиции всего Стиха.

Каждая из трех реплик диалога заканчивается своеобразной кульминацией. Реплика святых угодников завершается обращением к Царице Небесной: «Ты яви миру церковь невиданную, / Ты яви миру церковь заповеданную!»

Ответная реплика Пречистой Матери посвящена ее второму пришествию и заканчивается словами о преображения всего мира (ст. 60–61). Наконец, в заключительной реплике строителей церкви прославляется Богородица и утверждается вера в ее пророчество (ст. 63–66).

Метрика и звуковые повторы

В целом размер Стиха можно определить как белый тактовик с рядом отступлений, который призван имитировать народный тонический стих. В среднем в колонах от 9 до 15 слогов, на которые приходятся от 2 до 5 ударений. При этом большинство колонов включают 3 или 4 сильных икта (соответственно стихи 34 и 27), а колоны с двумя и пятью сильными иктами относительно немногочисленны (соответственно стихи 6 и 2).

Количество слогов в колонах варьируется от 9 до 15: 9 слогов — 8 колонов, 10 слогов — 13 колонов, 11 слогов — 15 колонов, 12 слогов — 11 колонов, 13 слогов — 9 колонов, 14 слогов — 11 колонов, 15 колонов — 2 колона.

Из общего ряда выделяются колоны с наибольшим и наименьшим количеством слогов и у дарений. Текст открывается колоном, который включает 15 слогов, несущих на себе 6 ударений: «Ты святися, наша мати — Земля Святорусская!» Колон четко делится на два полустишия, причем левое соответствует хорею, а правое — амфибрахию.

В двух колонах, которые передают обращение святых угодников к Царице Небесной и их страстное требование (почти заклинание) , имеется по пять ударений: «Ты яви миру церковь невиданную, / Ты яви миру церковь заповеданную!» Данные колоны имеют гипердактилические окончания, которые встречаются в Стихе еще только один раз в колоне 54: «Не искушайте — не выведывайте...». В словосочетании *яви миру* два ударных слога идут подряд, что создает эффект затрудненного произнесения текста. Таким образом, эти два колона выделены не только метрически, но и интонационно.

5 колонов несут на себе только по два ударения: «...И пешему заповеданы...», «...Неявлены — неизглаголаны», «...В терпении и во уповании...», «...Не искушайте — не выведывайте», «...Во умиление и во

упование». Наибольшее количество безударных слогов между сильными иктами — 8 в колоне: «...Вам в обра́дование и во оправда́ние...».

В целом метрическая структура Стиха достаточно разнообразна и варьируется в широких пределах. При этом отдельные колоны укладываются в силлабо-тонические размеры, например, анапест («На твоем ли просторе великом...»), амфибрахий («...За теми лесами высокими...»), дактиль («...Зодчеством, красным художеством...»).

Большинство колонов (59 из 68) имеют дактилические окончания, что соответствует тенденции к стилизации народного стиха. В двух колонах представлены дактилические окончания с мужским осложнением: «...А и Господь ли кому те пу**ти открыл...**» и «...Как сама Я, Мати, во хр**ам сойду**...». Три колона, как уже отмечалось, имеют гипердактилические окончания (42, 43, 54), еще 5 колонов — женские (2, 3, 14, 52, 53).

В Стихе нерегулярно появляются рифмы, которые занимают позиции в конце синтаксических периодов, связанных друг с другом отношениями параллелизма. Трижды встречается смежная парная рифмовка:

...За теми лесами выс**окими**,
За теми озерами глуб**окими...**

А времен Божиих не пыт**айте**,
Ни сроков оных не искуш**айте...**

...Добрым людям в послуш**ание**,
Во умиление и во упов**ание**.

Внутренняя рифма встречается как в пределах одного колона («...Вы тружд**айтеся**, подвиз**айтеся**...»), так и двух колонов («...Тружд**аются** святые угодники, / Подвиз**аются** верные подвижники...»).

Отметим случай перекрестной неточной рифмовки в сочетании с анафорой, синтаксическим параллелизмом, тавтологическими словосочетаниями и аллитерацией:

А СТены ль кладут, аль подСТ**ение**,
Аль СТолпы СТавят оп**орные**,
Аль СВоДы СВоДят СВетлоС**енные**,
Али главы кроют зарные, черв**онныя**...

В кульминационном фрагменте Стиха имеется перекрестная рифма оправд**ание** — оси**яние** в сочетании с неточной рифмой созд**а́нная** и ассонансом освящ**ение**:

«И явится на ней церковь созд**а́нная**,
Вам в обрадование и во оправд**ание**,
И Руси великой во освящ**ение**.
И всему миру Божьему на оси**яние**».

Случаи появления рифм (точных и неточных) и ассонансов связаны с явлением синтаксического параллелизма и производят впечатление непреднамеренности и даже случайности. В совокупности метрические особенности текста имитируют специфические черты духовного стиха, предназначенного для песенного исполнения.

Стиль и лексика

Для Стиха характерно использование анафор, которые создают эффект эмоциональной, взволнованной речи, например:

«*Как сама Я*, той годиной пресветлою,
Как сама Я, Мати, во храм сойду...

А и камение тешут — оно белеется,
А и камение складают — оно не видится.

Анафоры могут сочетаться с синтаксическим параллелизмом, рифмами и ассонансами: «*На твоем ли* просторе вел**иком**, / *На твоем ли* раздольи шир**оком**...»; см. также ст. 5–6, 42–43.

В Стихе встречаются подхваты, характерные для народных песен и былин:

...Честным именем подвижники *неявлены*,
Неявлены — неизглаголаны.

...Ни сроков оных *не искушайте*,
Не искушайте — не выведывайте.

В четырех случаях в Стихе используется так называемый библейский параллелизм, когда второй колон представляет собой парафраз первого, например: «А времен Божиих не пытайте, / Ни сроков оных не искушайте...»; см. также колоны 2 и 3, 15 и 16, 42 и 43.

Многие колоны начинаются с союзов *и* и *а*, которые выступают по отдельности или в сочетании друг с другом, например:

А и конному пути заказаны,
И пешему заповеданы;
А и Господь ли кому те пути открыл —
И того следы неслежены.

Еще одна черта фольклорной поэтики — инициальные обороты «Уж и», «Уж вы», «Гой еси Ты» и др., например: «*Уж и* к той ли горе дороги неезжены...», «*Гой еси Ты*, Матерь Пречистая!», «*Уж вы* Богу присные угодники...».

Во фрагменте, имитирующем речь святых угодников, встречаются в инициальной позиции служебные слова, не имеющие самостоятельного значения:

«*Уж* утешно Ты трудничков утешила,
Что надежно смиренных обнадежила:
Ин по слову Твоему святому да сбудется!»

В начале четырех колонов используется просторечный союз *али* (*аль*) (ст. 28–31). Встречаются в Стихе обороты с частицей *ли* (*ль)*, характерные для фольклора: «На твоем *ли* просторе великом, / На твоем *ли* раздольи широком...», «Уж и к той *ли* горе дороги неезжены...», «...А и Господь *ли* кому те пути открыл...», «...Те *ли* угодники Божии, подвижники...», «А стены *ль* кладут, аль подстение...».

В Стихе представлены разные лексические пласты. К просторечию можно причислить слова: *промеж* (вместо *между*), *складают* (вместо *складывают*), *почто* (вместо *почему*), *али* и *аль* (вместо *или*). К книжному слою относятся сложные слова (например, существительное *благолепие*, прилагательные *Святорусская, светловерхая, богомольная, светлосенные*), глаголы *святиться, зиждить, труждаться, возроптаться*, существительные *камение, людие, зодчество, художество, обрадование, освящение, осияние*, прилагательное *присный*, причастие *созда́нный*. Сочетание просторечной и книжной лексики характерно для духовных стихов, поскольку сакральные тексты христианской традиции приводятся в них в поэтических пересказах, сочиненных людьми полуграмотными или даже вовсе не грамотными.

Яркой приметой фольклорного стиля является обилие эпитетов в постпозиции: *Земля Святорусская, простор великий, раздолье широкое, леса высокие, озера глубокие, гора светловерхая, церковь нагорная, столпы опорные, своды светлосенные, церковь незримая, терпение верное, времена Божии, година пресветлая, гора поднебесная, Русь великая, мир Божий, слава Божия*. В двух случаях используются конструкции с двумя прилагательными в постпозиции:

церковь соборная, богомольная; главы зарные, червонныя. Встречаются тавтологические эпитеты, значение которых дублирует значение существительного, к которому они присоединены: *раздолье широкое, столпы опорные, честные образы, красное художество, терпение верное*.

Для обозначения одних и тех же персонажей и предметов в Стихе используются перифразы, выбор которых обусловлен контекстом и сменой точки зрения. Например, в основном тексте Стиха строители невидимой церкви именуются: *угодники (3), угодники Божии (2), святые угодники, подвижники, верные подвижники*. Сами себя они называют несколько уничижительно: *труднички, смиренные*. Пречистая Матерь называет их более оценочно и эмоционально: *присные угодники, славные светильники, умильные печальники*.

В прямой речи Божиих угодников Богородица дважды именуется Матерью Пречистой в то время, как в основном тексте стиха она дважды названа Царицей Небесной. В иконописи Богородица как Царица Небесная обычно изображается с короной; такой, вероятно, и видят ее «люди». Отметим, что традиционно Богоматерь в царском облачении персонифицирует христианскую церковь [2, с. 22]. В то же время святые угодники, которые называют ее Пречистой Матерью, вероятно, представляют ее себе не в образе царицы, а в образе матери с божественным ребенком на руках.

Многие колоны организованы с помощью звукового повтора, в основе которого может лежать тавтологическое сочетание однокоренных слов: «Ты *свят*ися, наша мати — Земля *Свят*орусская!», «...И того *след*ы не*слеж*ены», «...*Подвиз*аются верные *подвиж*ники...», «...А *числ*ом угодники не*числ*ены...», «...Аль честные *пиш*ут образы со *пис*ания...». В некоторых случаях подобные повторы имеются в смежных колонах, связанных отношениями синтаксического параллелизма, например:

Уж *утеш*но Ты трудничков *утеш*ила,
Что *надеж*но смиренных об*надеж*ила...

Смысловая структура Стиха организована двумя рядами словообразов, задающих семантические поля, которые отчасти пересекаются друг с другом. Это, во-первых, слова с корнями *свет-* и *свят-* и, во-вторых, с корнями *вид-* и *вед-*.

1) В Стихе имеются группы слов, относящихся к семантическим полям света и святости: *гора светловерхая, своды светлосенные, славные светильники, година пресветлая, просветится гора; святая гора, святися, Земля Святорусская, святые угодники, святая Русь, во освящение, слово святое*. К семантическому полю света можно отнести

также словосочетания: *камение белеется; главы зарные, червонныя; на осияние*[6].

Слова со значением света и святости часто выступают в соседних колонах, актуализируя взаимную связь соответствующих концептов:

Как на той на горе *светловерхой*
Труждаются *святые* угодники...

...И Руси великой во *освящение*,
И всему миру Божьему на *осияние*.

Словосочетание *славные светильники* имеет метафорическое значение и явно отсылает к словам Апокалипсиса, в которых *слава* и *светильник* выступают в одном ряду: «И город не имеет нужды ни в солнце, ни в луне для *освещения* своего, ибо *слава Божия осветила его, и светильник его — Агнец*. Спасенные народы будут ходить *во свете его*, и цари земные принесут в него *славу* и честь свою» (Откр. 21: 23–24).

В начале текста Святорусская Земля рисуется в образе бескрайних просторов, что также утверждает взаимную связь света и святости. Глагол «святися» в первом стихе перекликается с глаголом «просветится», который встречается ниже: «...*Просветится* гора поднебесная...», а также с существительным «освящение»: «...И Руси великой во *освящение*». Когда Матерь Пречистая спустится с небес в невидимую церковь, вся Русская Земля, а потом и весь Божий мир освятятся и засияют, потому что им передадутся святость и сияние Богородицы.

Святость и свет внутренне связаны в Стихе не только на уровне вербальном, но и на уровне сущностном, религиозном и символическом. Можно вспомнить, что в иконописи святость того или иного персонажа зримо передается с помощью нимба. Свет изображается посредством белого цвета, в частности, в иконографии Преображения Господня на горе Фаворской. Кроме того, свет может быть представлен так, как будто он исходит изнутри, а не падает снаружи; с этим связаны блики на ликах сакральных персонажей, световые «вспышки» на иконописных горках и т. д.

Вероятно, Иванов пытался создать такой словесный текст, который бы воспринимался не только на слух (как пение), но и внутренним зрением как своеобразная словесная икона. Можно предположить, что, насыщая текст образами света и святости, перетекающими друг в друга, он целенаправленно добивался эффекта внутреннего свечения словесного текста.

---

[6] См. наблюдения о связи света и святости в «Стихе о Святой Горе» в статье: [3, с. 332–333].

Образы Святой Руси, Святой Горы, соборной церкви и Царицы Небесной в Стихе сближаются друг с другом как носители святости. Центральный образ Стиха — «Святая Гора»; «Земля Святорусская» именуется также «святой Русью»; святость Царицы Небесной и соборной церкви очевидна и без специальных определений; «слово» Пречистой Матери именуется «святым».

Комментарием к этим образам Стиха могут быть размышления Вяч. Иванова о святости из его статьи «Лик и личины России» (1917): «*Святая* Русь есть Русь *святынь*, народом воспринятых и взлелеянных в сердце, и Русь *святых*, в которых эти *святыни* стали плотию и обитали с нами, далее же — широкая округа, этой *святости* причастная, ее положившая во главу угла, в ней видящая высшее на земле сокровище, соборно объединяющаяся со своим богоносным средоточием внутреннею верностью ему в глубинах духа, не отделимая от него, при условии этой верности, и самим грехом, — все, одним словом, что нелицемерно именуется Христовою православною Русью. <...> Признак коренного духовного родства с этою Русью, Русью *святой*, есть любовь к *святости* и предпочтение ее всем венцам и славам земли. <...> Признание *святости* за высшую ценность — основа народного миросозерцания и знамя тоски народной по Руси *святой*. Православие и есть *соборование со святынею и соборность вокруг святых*. Достоевский неоднократно указывает на подмеченное им в народе верование, что *земля только тем и стоит, что не переводится на ней святость, что всегда есть где-то, в пустыне, в непроходимых дебрях, несколько святых людей*» [9, с. 164–165, 167].

В начале Стиха Земля Святорусская называется «матерью»; далее Царица Небесная сама именует себя «Матерью», а исполнители стиха дважды называют ее Матерью Пречистой. Таким образом, Святая Русь и Царица Небесная сближаются друг с другом не только как средоточие святости, но и как носители женственного и материнского начала.

2) Вторая группа слов относится к семантическому полю, задаваемому глаголами *видеть — ведать*. В Стихе встречаются слова с корнем *вид-* (*видят, видится, видючи, видим, невиданную*) и с корнем *вед-* (*заповеданы, ведают* (2), *ведаем* (2), *заповеданную*).

К словам с корнем *вид-* близко по смыслу прилагательное *незримое* (2). К тому же семантическому полю относятся глаголы *явить* и *явиться*, которые фигурируют в описаниях того, как нечто, до того не видимое, становится зримым, например: «...И явится на ней церковь со́зданная...».

В Стихе слова с дериватами корней *вид-* и *вед-* встречаются в одном или в соседних колонах, что акцентирует внутреннюю связь концептов зрения и знания:

...Что́ сами творят, *не видят, не ведают*,
Незримое зиждут благолепие.

...И то угодники *ведают, не видючи*,
И того мы, людие, *не ведаем*.

Целый фрагмент текста построен на словах, относящихся к этим смысловым полям:

А что́ творим — *не видим, не ведаем*,
Незримое зиждем благолепие.
Ты *яви* миру церковь *невиданную*,
Ты *яви* миру церковь *заповеданную*!»

Помещая рядом друг с другом глаголы *ведать* и *видеть*, Вяч. Иванов осуществляет своеобразный семасиологический эксперимент. Внутренний парадокс данных фрагментов заключается в том, что *ви́дение* для Вяч. Иванова всегда предполагает не только узрение предмета, но и его познание, *ве́дение*. Обратное же суждение неверно: познание предмета не обязательно предполагает его узрение: можно *ведать* предмет, но при этом не *видеть* его. Божии угодники, несомненно, знают, что они строят, хотя этого и не видят. Более того, их постройка отмечена высоким эстетическим достоинством, хотя эстетическая оценка предмета вряд ли возможна вне визуального восприятия[7].

Мы уже отмечали, что Стих построен как словесная икона, предназначенная для духовного зрения. Сначала читателю (зрителю) предлагается панорама Святой Руси, потом картина Святой Горы, на которой идет строительство собора. Хотя согласно сюжету Стиха эта церковь незрима для ее строителей, она описывается с визуальными атрибутами и подчеркивается, что строители ведают, что они строят, хотя этого и не видят. В заключительной реплике Царица Небесная дает обещание, что в будущем она сойдет в храм, отчего гора осветится, на ней явится церковь и вся земля, а потом и весь Божий мир от этого засияют. Хотя все это произойдет в будущем, явление Царицы Небесной описывается так, как будто оно происходит на глазах у читателя. Можно представить себе, что церковь, гора, земля и весь Божий мир сначала были погружены во мрак, а после сошествия Царицы Небесной выступили из темноты и засияли одна за другой.

В религиозных текстах неверие в Христа и незнание о нем выступают как темнота, а обретение веры и знания о Христе — как обретение света. Например, апостол Павел писал: «*Вы были некогда тьма,*

[7] Специально о соотношении глаголов *видеть* и *ведать* в поэзии Вяч. Иванова см. статью: [20].

а теперь — свет в Господе: поступайте, как *чада света*, потому что плод Духа состоит во всякой благости, праведности и истине...» (Еф. 5: 8–9). Комментируя данные слова апостола, Вяч. Иванов отмечал: «Некогда *темные неведением*, ныне уверовавшие во Христа *просветились солнцем благодати и, став светоносными, могут и другим сообщать свет*» [5, с. 330, прим.].

Легенда о строительстве невидимой церкви в последующем творчестве Вяч. Иванова

Вяч. Иванов неоднократно возвращался к образам «Стиха о Святой Горе». Например, в одном из эпизодов своей стихотворной сказки «Солнцев перстень» (1911):

Есть двенадцать душ в пустыне:
О невидимой святыне
День и ночь подъемля труд,
Храм невидимый кладут.
Там, где быти мнят престолу,
Ты стрелу зелену долу,
Кровь мою земле предай
И росточка поджидай.
[12, кн. 1, с. 399]

Не случайно, что в приведенной цитате сюжет о строительстве невидимого храма связывается с сюжетом о спрятанной стреле, который разрабатывается поэтом в «Повести о Светомире царевиче».

Вяч. Иванов сослался на легенду о строительстве невидимой церкви в своих статьях «Живое предание» (1915) и «Лик и личины России» (1917), а позднее в своих работах «Русская идея» (1930) и «Достоевский. Трагедия — миф — мистика» (1932), опубликованных на немецком языке.

Отметим, что Вяч. Иванов нигде не цитирует свое стихотворение и не ссылается на него, но кратко пересказывает саму легенду так, как будто речь идет о народном сказании или поверье. Например, в статье «Живое предание» (1915) Вяч. Иванов пишет:

«...вера в святыню умопостигаемого лика предрешает жертвенную готовность отвергнуться ради него от всех земных, изменчивых и тленных обличий и личин; ибо только святая Русь, — подлинная Русь, Русь же не святая — и не Русь истинная.

Здесь умозрение, обостряясь до интуиции и возгораясь неизрекаемым опытом сердца, находит себе созвучное подтверждение в заветных верованиях народа: замыкается круг, и мудрость духовных вершин национального сознания встречается и совпадает с вещими предчувствиями народной души. *Поиски Руси невидимой, сокровенного на Руси Божьего Града, церкви неявленной, либо слагаемой избранными незримыми строителями из незримого им самим камня на Святой Горе*, либо таимой в недрах земных, на дне ли светлого озера, в серединных ли дебрях, на окраинах ли русской земли, не то за Араратом, не то за другими высокими горами, — эти поиски издавна на Руси деялись и деются, и многих странников взманили на дальние пути, других же на труднейшее звали, не пространственное, но *духовное паломничество*. Так, святая Русь, становясь предметом умного зрения, как в бытийственной тайне сущая, являлась созерцателям этой тайны чистым заданием, всецело противоположным наличному, данному состоянию русского мира. “Не имамъ здѣ пребывающаго града, но грядущаго взыскуемъ”» [9, с. 50–51].

И далее:

«Это есть уклон не мысли только, но и сердца; но повинны в нем были разве лишь немногие “отщепенцы” в народе из всего множества “взыскующих Града”. Огромное большинство твердо верило, что, хотя бы на Руси грехов было, “что на сосне смолы”, тем не менее, *Русь святая и церковь невидимая не отделимы от видимой и грехом оскверненной Руси*: они — ее душа, корень, глубь, и *никогда не переводящиеся на лице земли русской, хоть и неведомые миру, святые служат живою связью между этими глубинами и наружною поверхностью*, живым залогом, что внутренний лик земли нашей просияет из глуби сквозь искаженные грехом черты обличья тленного» [9, с. 51–52].

Таким образом, сюжет о строительстве невидимой церкви ставится в один ряд с легендами о Китеже, ушедшем под землю или погрузившемся на дно озера Светлояра, и с поверьями о сказочной стране Беловодье. При этом Вяч. Иванов кратко перечисляет разные версии локализации Китежа и Беловодья, хотя и не приводит сами эти названия. Кроме того, Вяч. Иванов утверждает, что видимая церковь существует только благодаря тому, что неведомые миру святые продолжают молиться за грешный мир.

В статье «Лик и личины России» (1917) Вяч. Иванов, излагая сюжет своего Стиха, характеризует его как «народное поверье»: «Итак, оно (строительство, соответствующее «русской идее». — *А. Т.*) будет, как в народном поверье, *строением на земле церкви невидимой из невидимого камня, и сами строители не будут чувственно восприни-*

мать созидаемого ими, доколе невидимое не разоблачится во славе» [9, с. 151][8].

В этой же статье Вяч. Иванов противополагает церковь зримую и незримую, причем именно вторую считает истинной:

> «Взамен излюбленного нашими “богоискателями” противоположения: “историческая церковь” и церковь, заданная в грядущем “третьем завете”, — здоровое православное сознание различает в церкви (и страдает оттого, что вынуждено различать) то, *что есть Церковь в ее существе, животворимая Духом Святым втайне и чающая Его окончательного откровения, с одной стороны, с другой же организацию соотношений между видимою частью церковной жизни и культурою в широком смысле, стало быть — и государством.* <...> Мы все давно привыкли оставаться православными при внешнем безначалии церкви, незримо начальствуемой Христом и святыми Его, и при таком порядке вещей, когда *вся видимость того, что есть воистину православие, ограничивается храмами и церковными службами.* <...> *Незримая соборность спасает видимое православие*, и горе узурпаторам святыни, если эта соборность отлучит их от себя, как отсекается соблазняющий член!» [9, с. 156–158].

И далее Вяч. Иванов отмечает: «Было же, в самом деле, от чего *бежать народу на поиски церкви невидимой*, подвижникам и старцам — в затворы уединения и в приюты пустынножительства!..» [9, с. 159].

В эссе «Русская идея» (1930) Вяч. Иванов приписывает сюжету провиденциальный характер: «Но из самой глубины земли русской раздается весть святого странника, будто все еще *строится на неведомой горе невидимая Церковь из невидимого камня, и сотворяют ее богоизбранные.* Ибо Церковь, что была во времена оны светочем мира, возвещает он, *ушла под землю, а может быть, схоронилась во глубине чистых вод, откуда по временам доносится далекий приглушенный колокольный звон. И лишь когда исполнятся времена и сроки, откроется миру эта Церковь Святых*» [14, с. 108]. Иванов не называет по имени «святого странника», однако можно догадываться, что имеется в виду В. Соловьев, предсмертные слова которого вынесены в качестве эпиграфа к «Стиху о Святой Горе». В эссе 1930 г. Вяч. Иванов вновь связывает сюжет Стиха с легендой о Китеже.

В конце января — начале февраля 1927 г. Вяч. Иванов прочитал в Павийском университете цикл лекций о русской религиозной мысли. Тексты лекций не сохранились, однако об их содержании можно судить по предварительным наброскам Вяч. Иванова и записям од-

[8] См. соответствующий фрагмент в русском переводе книги Вяч. Иванова «Достоевский. Трагедия — миф — мистика», 1932 [10, т. 4, с. 579; 13, с. 450].

ной из слушательниц. В своих набросках Вяч. Иванов, в частности, фиксировал тезисы будущей лекции: «Благочестие народа. Его религиозное образование совершается только через литургию. Любовь к литургии. Паломничества. Старцы. Исихастский характер культа. Мистический путь народа. Свобода совести. Традиционалисты и новаторы, третий тип: *мистики-искатели Града Божия, Невидимой церкви. Невидимые святые молятся за Россию*. Странности мистицизма. Исповеди Матери-Земле» [16, с. 406].

В отчете о лекциях, подготовленном Марией Делл'Изола, приводились в пересказе слова Вяч. Иванова об идеале Святой Руси: «Но в ожидании того, что этот идеал осуществится, что представляет собой Россия в мире? "Ex oriente lux" («Свет с Востока»). Она приносит мистический вклад высочайшей духовной ценности: мир существует и длится потому, что *святые и избранные, невидимые, однако явно присутствующие, молятся за нас*» [16, с. 419, пер. с итал. И. И. Маханьковой].

В поздних пересказах легенда обрастает новыми деталями: над строительством невидимого храма трудятся 12 человек, вероятно, по числу апостолов («Солнцев перстень», 1911); невидим не только сам храм, но и его строители, которые характеризуются как «избранные» («Живое предание», 1915) или «богоизбранные» («Русская идея», 1930). Мир существует только благодаря тому, что эти «святые и избранные, невидимые, однако явно присутствующие, молятся за нас» (лекции 1927 г.).

В своем очерке о биографии Вяч. Иванова О. А. Шор сравнила сочинителя «Стиха о Святой Горе» с одним из калик перехожих: «Родина заговорила с поэтом своими трезво-мистическими голосами, и он *запел как поют калики перехожие, Божьи странники* по русским дорогам "без конца в длину". В "Кормчих Звездах" целый отдел посвящен "Райской Матери". Есть народное сказанье: "Они строят церковь из камня невидимого". В. И. пишет "Стих о Святой Горе"» [4, с. 48]. Здесь же О. А. Шор процитировала «Стих о Святой Горе», сократив его примерно наполовину (она пропустила 32 колона — 1–6, 10–14, 18–20, 25–33, 47, 49–50, 64–65, 66–69).

«Стих о Святой Горе», написанный в 1900 г., явно соотносился в сознании Вяч. Иванова с планами создания «Повести о Светомире царевиче», которые он начал обдумывать еще в 1894 г., а воплотил в жизнь в период с 1928 по 1949 гг. В повести важную роль играет тема земного рая, который находится где-то рядом с людьми, однако доступен только зрению праведников. Эта тема невидимого рая перекликается с темой невидимой церкви в «Стихе о Святой Горе».

Уже в первом наброске плана будущего произведения фигурирует Святогор, хотя неизвестно, имеет ли он какое-то отношение к Свя-

той Горе [15, с. 157]. В недатированном наброске Светомир топчет виноград на Острой Горе и поет о ней песню [15, с. 159]. В 1916 г. Вяч. Иванов пишет несколько вариантов песни Светомира, которая начинается словами: «Островерхая гора, поднебесная...» [15, с. 151]. Образ острой горы с Успенским храмом на нем появляется и в черновом варианте колыбельной Отрады [15, с. 155].

О. А. Дешарт включила «Стих о Святой Горе» в написанное ею «продолжение» «Повести о Светомире царевиче», несколько сократив и поправив текст Стиха [10, т. 1, с. 489–490]. В версии О. А. Шор Стих стал короче (в нем пропущены 13 колонов — 1–4 и 25–33). В колоне 47 О. А. Шор заменила «святую Русь» на «святую страну», а в колоне 60 «Русь великую» на «страну великую». Эти замены связаны с тем, что действие «Повести о Светомире царевиче» происходит в некой славянской стране, и, хотя очевидно, что имеется в виду Русское царство, прямо об этом нигде не говорится. По сюжету «продолжения», Владарь слышит во сне, как «Стих о Святой Горе» поет ему его мать Василиса. Можно предположить, что включение Стиха в Повесть соответствовало замыслам самого Вяч. Иванова.

Согласно «продолжению» О. А. Шор, Светомир оказывается в монастыре на Острой Горе, в сокрытом скиту Богородицы, «где старцы праведные спасаются» [10, т. 1, с. 467]. Позднее он спит на Острой Горе в хрустальном гробу. Между тем старец Парфений, явившись Владарю во сне, сообщает ему, что Светомир «*во церкви невидимой покоится*. Церковь та построена на крови мучеников Христовых» [10, т. 1, с. 489–491].

Таким образом, на протяжении нескольких десятилетий Вяч. Иванов, а вслед за ним О. А. Шор настойчиво продолжали возвращаться к сюжету «Стиха о Святой Горе». Это, несомненно, свидетельствует о том, что данный текст был для них чем-то очень важен. Характерно, что Вяч. Иванов приводил легенду о строительстве невидимой церкви, помещая ее в контекст народных сказаний о Китеже и поисках неведомых земель.

Говоря о Стихе, О. А. Шор писала, что Иванов «запел как поют калики перехожие». Вероятно, так понимал свою роль в сочинении Стиха и сам Иванов: как творчество изнутри традиции, как бы от лица множества калик перехожих, которые в свою очередь выражают стихию безымянного и «нечисленного» народа.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 *Бессонов П.* Калеки перехожие. М., 1861–1864. Часть I. Выпуск 1, 2, 3. М.: Тип. А. Семена, 1861. 854 с.; ил. Часть II. Выпуск 4, 5, 6. М.: Тип. Бахметева, Тип. Лазар. инст. вост. языков, 1863–1864. 928 с.

2 Образ Богородицы: иконы XVI — начала XX века / Гос. ист. музей; [авт. текста: Я. Р. Бибарцева и др.]. М.: Гос. ист. музей, 2012. 102 с.: цв. ил.

3 *Грек А. Г.* Красота мира в «Кормчих звездах» Вячеслава Иванова // Логический анализ языка. Языки эстетики: концептуальные поля прекрасного и безобразного / сост. и отв. ред. Н. Д. Арутюнова. М.: Индрик, 2004. С. 321–334.

4 *Дешарт О. А.* Введение // *Иванов Вяч.* Собр. соч.: в 4 т. / под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт; с введ. и примеч. О. Дешарт. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1971. Т. 1. С. 7–226.

5 Деяния св. апостолов. Послания св. апостолов. Откровение св. Иоанна. Рим: Ватиканская тип., 1946. 513 с.

6 *Доценко С. Н.* О фольклорных источниках стихотворения Вячеслава Иванова «ΡΟΣΑΛΙΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ NIKOLAOY» // Русская литература. 2006. № 3. С. 108–114.

7 Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / подгот., [сост., коммент.]: А. П. Евгеньева, Б. Н. Путилов; [Акад. наук СССР]. 2-е доп. изд. М.: Наука, 1977. 487 с.; ил., нот.

8 *Иванов Вяч.* Кормчие звезды: Книга лирики. СПб.: Тип. А. В. Суворина, 1903. 380 с.

9 *Иванов Вяч. И.* Родное и вселенское: Статьи (1914–1916). М.: Изд-е Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1917. 205 с.

10 *Иванов Вяч.* Собр. соч.: в 4 т. / под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт; с введ. и примеч. О. Дешарт. Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, 1971–1987. Т. 1–4. 871 с. + 851 с. + 896 с. + 800 с.

11 *Иванов Вяч. И.* Духовные стихи. Roma: [Tipografia S.G.S. Istituto Pio XI], 1986. 57 с.

12 *Иванов Вяч.* Стихотворения; Поэмы; Трагедия: в 2 кн. / сост., подгот. текста и примеч. Р. Е. Помирчего; вступ. ст. А. Е. Барзаха. СПб.: Гуманит. агентство «Акад. проект», 1995 (Новая б-ка поэта).

13 *Иванов В.* Лик и личины России. Эстетика и литературная теория / сост., предисл., прим. С. С. Аверинцева. М.: Искусство, 1995. 668 с.

14 *Иванов Вяч.* Русская идея / пер. с нем. М. Кореневой, предисл. и коммент. Р. Бёрда // Символ: Журнал христианской культуры. Париж; М., 2008. № 53/54. С. 85–134.

15 *Иванов Вяч.* Повесть о Светомире царевиче / изд. подг. А. Л. Топорков, О. Л. Фетисенко, А. Б. Шишкин. М.: Ладомир, Наука, 2015. 824 с.

16 *Иванов Вяч.* Конспект лекций «Русская церковь и религиозная душа народа» / публ. Женевьевы Пирон; послеслов. А. В. Юдина; пер. с франц. М. В. Михайловой // Вячеслав Иванов: Исследования и материалы / отв. ред. Н. Ю. Грякалова, А. Б. Шишкин. СПб.: РХГА, Пушкинский Дом, 2016. Вып. 2. С. 398–423.

17 *Иванов Вяч., Зиновьева-Аннибал Л.* Переписка: 1894–1903 / подг. текста Д. О. Солодкой и Н. А. Богомолова при участии М. Вахтеля; вступ. ст. М. Вахтеля и Н. А. Богомолова. Комм. Н. А. Богомолова и М. Вахтеля при участии Л. О. Солодкой. М.: Новое литературное обозрение, 2009. Т. 1–2. 804 с. + 616 с.

18 *Иваск Ю.* Рай Вячеслава Иванова // Cultura e memoria. Atti del tezzo Simposio Internazionale dedicato a Vjaceslav Ivanov. II. Testi in russo. Florence, 1988. P. 53–58.

19 *Игошева Т.В.* Богородичная тема в поэтическом творчестве Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов: Исследования и материалы. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2010. Вып. 1. С. 84–98.

20 *Котрелев Н.В.* «Видеть» и «ведать» у Вячеслава Иванова (Из материалов к комментарию на корпус лирики) // Вячеслав Иванов — творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения / сост. Е.А. Тахо-Годи. М.: Наука; Интерпериодика МАИК, 2002. С. 7–18.

21 *Куаме В.Ю.* Традиции духовной поэзии в лирике Вячеслава Иванова доэмиграционного периода: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1999 (машинопись).

22 *Лепахин В.* Религиозная лирика Вячеслава Иванова // Studia slavica Academiae scientiarum Hungaricae. Budapest, 1996. Т. 41. С. 151–166.

23 *Мельников П.И. (Андрей Печерский)*. Собр. соч.: в 6 т. М.: Правда, 1963. Т. 2: В лесах. Кн. 1: Роман. 615 с.

24 *Топорков А.Л.* Источники «Повести о Светомире царевиче» Вяч. Иванова: древняя и средневековая книжность и фольклор». М.: Индрик, 2012. 496 с.

25 *Топорков А.Л.* Духовные стихи в русской литературе первой трети XX века // Русская литература. 2015. № 1. С. 5–29.

26 Триодь цветная. М.: Издат. совет РПЦ, 2002.

27 *Федотов Г.* Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам. М.: Прогресс; Гнозис, 1991. 192 с.

28 *Dudek A.* Поэтическая мариология Вячеслава Иванова // Studia litteraria polono-slavica . Warczawa, 1993. № 1. С. 41–52.

29 *Łužny R.* Wiaczeslawa Iwanowa pieśn o Świetej Rusi // W drodze (Poznan). 1988. N 8 (180). S. 28–31.

30 *Woźniak A.* Wiaczesław Iwanow i jego stylizacje ludowe // Slavia Orientalis. 1988. T. 37. № 1. S. 111–123.

REFERENCES

1 Bessonov P. *Kaleki perekhozhie* [Cripples]. Moscow, 1861–1864. Part I. Issue 1, 2, 3. Moscow, V” Tipografii A. Semena Publ., 1861. 854 p.; il. Part II. issue 4, 5, 6. Moscow, V” Tipografii Bakhmeteva, V” tipografii lazar. inst. vost. iazykov” Publ., 1863–1864. 928 p. (In Russ.)

2 *Obraz Bogoroditsy: ikony XVI — nachala XX veka* [The image of Our Lady: icons of the 16th — beginning of the 20th Centuries], Gos. ist. muzei; [avt. teksta: Ia.R. Bibartseva i dr.]. Moscow, Gos. ist. muzei Publ., 2012. 102 p.: tsv. il. (In Russ.)

3 Grek A.G. Krasota mira v «Kormchikh zvezdakh» Viacheslava Ivanova [The beauty of the world in Vyach. Ivanov’s *Lodestars*]. *Logicheskii analiz iazyka. Iazyki estetiki: kontseptual’nye polia prekrasnogo i bezobraznogo* [The Logical analysis of language. Languages of aesthetics: conceptual fields of the beautiful and of the ugly], sost. i otv. red. N.D. Arutiunova. Moscow, Indrik Publ., 2004. pp. 321–334. (In Russ.)

4 Deshart O.A. Vvedenie [Introduction]. Ivanov Viach. *Sobr. soch.: v 4* t. [Col. of works: in 4 vols.] ed. D. V. Ivanova i O. Deshart; s vved. i primech. O. Deshart. Briussel’, Foyer Oriental Chrétien Publ., 1971, vol. 1, pp. 7–226.

5 *Deianiia sv. apostolov. Poslaniia sv. apostolov. Otkrovenie sv. Ioanna* [Acts of the Apostles. Messages of the Apostles. The Revelation of St. John the Divine]. Rim, Vatikanskaia tip. Publ., 1946. 513 p.

6 Dotsenko S. N. O fol'klornykh istochnikakh stikhotvoreniia Viacheslava Ivanova "ΡΟΣΑΛΙΑ TOY AGIOY NIKOLAOY" [On the folklore sources of "ΡΟΣΑΛΙΑ TOY AGIOY NIKOLAOY" by Vyacheslav Ivanov]. *Russkaia literatura* [Russian literature], 2006, no 3, pp. 108–114. (In Russ.)

7 *Drevnie rossiiskie stikhotvoreniia, sobrannye Kirsheiu Danilovym* [Old Russian poems collected by Kyrsha Danilov], podgot., [sost., komment.]: A. P. Evgen'eva, B. N. Putilov; [Akad. nauk SSSR]. 2-e dop. izd. Moscow, Nauka Publ., 1977. 487 p.; il., not. (In Russ.)

8 Ivanov Viach. *Kormchie zvezdy: Kniga liriki* [Loadstars: a book of poems]. St. Petersburg, Tip. A. V. Suvorina Publ., 1903. 380 p. (In Russ.)

9 Ivanov Viach. I. *Rodnoe i vselenskoe: Stat'i (1914–1916)* [The native and the universal: essays (1914–1916). Moscow, Izd-e G. A. Lemana i S. I. Sakharova, 1917. 205 p. (In Russ.)

10 Ivanov Viach. *Sobr. soch.: v 4 t.* [Col. of works: in 4 vols], ed. D. V. Ivanova i O. Deshart; s vved. i primech. O. Deshart. Bruxelles, Foyer Oriental Chrétien Publ., 1971–1987. Vol. 1–4. 871 p. + 851 p. + 896 p. + 800 p.

11 Ivanov Viach. I. *Dukhovnye stikhi* [Spiritual verse]. Roma, [Tipografia S.G.S. Istituto Pio XI Publ.], 1986. 57 p.

12 Ivanov Viach. *Stikhotvoreniia; Poemy; Tragedia: v 2 kn.* [Poems; Tragedy: in 2 books], sost., podgot. teksta i primech. R. E. Pomirchego; vstup. st. A. E. Barzakha. St. Petersburg, Gumanit. agentstvo "Akad. proekt" Publ., 1995 (Novaia b-ka poeta). (In Russ.)

13 Ivanov V. *Lik i lichiny Rossii. Estetika i literaturnaia teoriia* [The Face and the masks of Russia. Aesthetics and literary theory], sost., predisl., prim. S. S. Averintseva. Moscow, Iskusstvo Publ., 1995. 668 p. (In Russ.)

14 Ivanov Viach. Russkaia ideia [Russian idea], per. s nem. M. Korenevoi, predisl. i komment. R. Berda. *Simvol: Zhurnal khristianskoi kul'tury* [Symbol: journal of Christian culture]. Parizh, Moscow, 2008, no 53/54, pp. 85–134. (In Russ.)

15 Ivanov Viach. *Povest' o Svetomire tsareviche* ["The Tale about Tsarevich Svetomir,"], izd. podg. A. L. Toporkov, O. L. Fetisenko, A. B. Shishkin. Moscow, Ladomir, Nauka Publ., 2015. 824 p. (In Russ.)

16 Ivanov Viach. Konspekt lektsii "Russkaia tserkov' i religioznaia dusha naroda" [The outline of the lecture "Russian church and religious soul of the people"], publ. Zhenev'evy Piron; posleslov. A. V. Iudina; per. s frants. M. V. Mikhailovoi. *Viacheslav Ivanov: Issledovaniia i materialy* [Vyacheslav Ivanov: studies and materials], ed. N. Iu. Griakalova, A. B. Shishkin. St. Petersburg, RKhGA, Pushkinskii Dom Publ., 2016, issue 2, pp. 398–423. (In Russ.)

17 Ivanov Viach., Zinov'eva-Annibal L. *Perepiska: 1894–1903* [Correspondence: 1894–1903] podg. teksta D. O. Solodkoi i N. A. Bogomolova pri uchastii M. Vakhtelia; vstup. st. M. Vakhtelia i N. A. Bogomolova. Komm. N. A. Bogomolova i M. Vakhtelia pri uchastii L. O. Solodkoi. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2009. Vol. 1–2. 804 p. + 616 p. (In Russ.)

18 Ivask Iu. Rai Viacheslava Ivanova [Vyacheslav Ivanov's paradise]. C*ultura e memoria. Atti del tezzo Simposio Internazionale dedicato a Vjaceslav Ivanov. II. Testi in russo*. Florence, 1988, pp. 53–58.

19 Igosheva T.V. Bogorodichnaia tema v poeticheskom tvorchestve Viach. Ivanova [The theme of Our Lady in Vyach. Ivanov's poetical work]. *Viacheslav Ivanov: Issledovaniia i materialy* [Vyacheslav Ivanov: studies and materials]. St. Petersburg, Izd-vo Pushkinskogo Doma Publ., 2010, issue 1, pp. 84–98. (In Russ.)

20 Kotrelev N.V. "Videt'" i "vedat'" u Viacheslava Ivanova (Iz materialov k kommentariiu na korpus liriki) [To "see" and to "know" in Vyacheslav Ivanov: from the materials to the commentary on the body of his poetical works]. *Viacheslav Ivanov — tvorchestvo i sud'ba: K 135-letiiu so dnia rozhdeniia* [Vyacheslav Ivanov, work and life: to the 135th anniversary], sost. E.A.Takho-Godi. Moscow, Nauka; Interperiodika MAIK Publ., 2002, pp. 7–18. (In Russ.)

21 Kuame V. Iu. *Traditsii dukhovnoi poezii v lirike Viacheslava Ivanova doemigratsionnogo perioda: dis. ... kand. filol. nauk* [Traditions of spiritual poetry in the poems by Vyacheslav Ivanov of the pre-emigration period: diss. thesis]. Volgograd, 1999 (mashinopis').

22 Lepakhin V. Religioznaia lirika Viacheslava Ivanova [Vyacheslav Ivanov's religious poetry]. *Studia slavica Academiae scientiarum Hungaricae*. Budapest, 1996, vol. 41, pp. 151–166.

23 Mel'nikov P.I. (Andrei Pecherskii). *Sobr. soch.: v 6 t.* [Col. of works: in 6 vols]. Moscow, Pravda Publ., 1963. Vol. 2: V lesakh. Book 1: Roman [Novel]. 615 p.

24 Toporkov A.L. *Istochniki "Povesti o Svetomire tsareviche" Viach. Ivanova: drevniaia i srednevekovaia knizhnost' i fol'klor* [The sources of "The Tale of Svetomir Tsarevich"]. Moscow, Indrik Publ., 2012. 496 p. (In Russ.)

25 Toporkov A.L. Dukhovnye stikhi v russkoi literature pervoi treti XX veka [Spiritual verse in Russian literature of the first third of the 20th Century]. *Russkaia literatura* [Russian literature], 2015, no 1, pp. 5–29. (In Russ.)

26 *Triod' tsvetnaia* [Colored triode]. Moscow, Izdat. sovet RPTs Publ., 2002. (In Russ.)

27 Fedotov G. *Stikhi dukhovnye. Russkaia narodnaia vera po dukhovnym stikham* [Spiritual verse. Russian popular faith in spiritual verse]. Moscow, Progress; Gnozis Publ., 1991. 192 p. (In Russ.)

28 Dudek A. Поэтическая мариология Вячеслава Иванова [Poetical mariology of Vyacheslav Ivanov]. *Studia litteraria polono-slavica*. Warczawa, 1993, no 1, pp. 41–52.

29 Łužny R. Wiaczeslawa Iwanowa pieśn o Świetej Rusi. *W drodze (Poznan),* 1988, N 8 (180), pp. 28–31.

30 Woźniak A. Wiaczesław Iwanow i jego stylizacje ludowe. *Slavia Orientalis*, 1988, vol. 37, no 1, pp. 111–123.

DOI: 10.22455/2500-4247-2016-1-3-4-325-339
УДК 82/820
ББК 82.3(2Рос=Рус)

ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ ИЛЬИН И ФИЛОСОФСКАЯ МЫСЛЬ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ В ПОИСКАХ ФОЛЬКЛОРНОГО ИМПЕРАТИВА

© 2016 г. А. Л. Налепин

Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 29 августа 2016 г.

Аннотация: Статья продолжает исследовательскую тему «Русская философская мысль Серебряного века и фольклор» и предлагает философское осмысление русской фольклорной культуры как живой традиции, во многом определяющей пути развития русской цивилизации и смыслы национальной ментальности. Важную роль в этом играет фольклор и, конечно же, фольклористика филологическая, как и фольклористика философская, изучающая мировоззренческие доминанты и концепты народно-поэтического творчества. Исследование, основанное на конкретном анализе философского наследия такого крупного мыслителя русской эмиграции, как И. А. Ильин, попыталось найти и определить гармонический синтез между философией и фольклором, что, несомненно, обогатит как русскую философскую мысль, так и отечественное литературоведение, в том числе и русскую фольклористику.

Ключевые слова: русский фольклор, этнология, фольклористика, волшебная сказка, Серебряный век,; Розанов, Ильин, русская философия в эмиграции.

Сведения об авторе: Алексей Леонидович Налепин — доктор филологических наук, Лауреат Государственной премии России, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 Москва, Россия. E-mail: a_nalepin@mail.ru

IN SEARCH OF FOLKLORE IMPERATIVE: IVAN A. IL'YIN AND PHILOSOPHICAL THOUGHT OF THE RUSSIAN IMMIGRATION CIRCLE

Alex L. Nalepin

A. M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Received: August 29, 2016

Abstract: This article is part of the larger research project “Philosophical Thought of the Russian ‘Silver Age’ and Folklore.” Its aim is philosophical reflection of the Russian folk culture considering it as living tradition that largely determines the development of Russian civilization and the meanings of national mentality. Philological and philosophical branches of folklore studies are particularly important for the ongoing research of folklore and its role in national culture; philosophical folklore studies, for example, are concerned with ideological concepts and dominants of folk poetry. This article examines the choice of folklore vector in the work of Ivan Il’yin, a philosopher of Russian post-revolutionary Immigration diaspora in Europe. It for the first time introduces and motivates a concept of folklore imperative that dominated the late phase of Il’yin’s philosophical thought. Also, it introduces new materials that shed light on the study of this choice that was very important for Russian philosophy, literature, and culture as it was for Russian folklore studies.

Keywords: Russian folklore, ethnology, folklore studies, fairy tale, Silver Age, Rosanov, Il’yin, Russian philosophy in immigration.

Information about the author: Alex L. Nalepin, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: a_nalepin@mail.ru

После окончания Гражданской войны в России стало очевидно, что культурный ландшафт страны изменился кардинальным образом. Эта была совсем иная страна, в которой протекали новые, незнакомые социально-культурные процессы. Ушедшая в вынужденную или же в добровольную эмиграцию часть русской интеллигенции, категорически не принимая Россию Советскую с ее новыми культурными задачами и идеалами, как могла, пыталась излечиться от нанесенной стране страшной культурной травмы.

Рубеж XIX–XX столетий интеллектуальной элитой России всё более явственно стал ощущаться как время неизбежного перехода от одной системы художественных ценностей к другой. По авторитетному мнению современных исследователей, именно в такие кризисные эпохи подобная смена художественных вех «или может представать резким разрывом между системами ценностей, или же соответствовать преемственности, когда разрыв нейтрализуется сохранением существующих ценностей и их полным или частичным включением в новую систему ценностей» [9, с. 364].

Между тем прозорливый В. В. Розанов незадолго до своей кончины мудро рассуждал о том, как во времена революционных перемен философия фольклора вбирает в себя всю гамму противоречивых чувств — от мрачного пессимизма до предчувствия обновленной гармонии и ожидания некоего нового духовного синтеза. Так, 20 апреля 1917 г. в статье «Что такое народ теперь?», напечатанной в газете «Новое время», Розанов неожиданно для всех произнес: «Суть в душе, в сердце народном. И вот почему нам революции — в смысле духовном и идеальных ценностей — совершенно нечего бояться. <...> Ну и еще

налетит шквал. Еще встряхнет — ничего. Ничего и ничего. В марте (не скрою) я сам был болен. Аки в гробу. Да еще лицом книзу: не хочу смотреть и видеть. Где же Русь, которую я любил. Тут все марксисты. Только из гроба щелочка, и стал я в щелочку поглядывать: какие такие люди, и какой у них шаг. И какие лица. По всему надо измерять человека, везде видеть рост его, в вершок или сажень. И увидел я: люди хорошие, бравые; лица смелые, открытые, не затаенные, не подлые. Стало сердце отлегать: как будто не очень скверно, как будто даже хорошо. Вылезаю из гроба, смотрю: все же живая Русь. Только будто помолодела и приосанилась. И подумал я: сплетется этот марксизм со старыми песенками, со старыми сказочками. Сплетется он с "Голубиной книгой", — ну и еще поглядим, что и как выживет и кто кого переживет. Меньше тревоги, не надо тревоги. Наша башка да рабочие руки — порукой за историю и бесконечность в будущем. Ничего не остановится. Будем спорить» [8, с. 356].

В этих размышлениях-рефлексиях Розанова обращает на себя внимание не только философское своеобразие его парадоксального мирочувствования, но и провозглашение принципов фольклорного императива, основанного на неиссякаемом фольклорном оптимизме русского человека.

Фольклорное наследие, являясь культурно-интегрирующим феноменом, объединяющим русский народ в единое целое, в равной мере определял и его ментальность. В разные периоды отечественной истории, особенно в периоды глубокого и всеобъемлющего кризиса духовной сферы, когда происходила переоценка базовых социально-культурных ценностей и русское общество переживало культурную травму, когда ломались и вытеснялись традиционные духовные и культурные ценности, именно фольклор сохранял хотя бы иллюзию духовной перспективы модернизированного общества.

Для большинства наших соотечественников-эмигрантов именно народная культура в целом и русский фольклор в частности стали той духовной доминантой и эстетической скрепой, которая позволяла сохранять пусть даже иллюзорную связь с покинутой Родиной. Для многих писателей Русского Зарубежья, как, например, И. А. Бунин, А. М. Ремизов и И. С. Шмелев, фольклорная рефлексия оказалась в творческом плане чрезвычайно плодотворной. Во всяком случае появление великой книги «Лето Господне» Ивана Сергеевича Шмелева во многих отношениях было предопределено фольклорными воспоминаниями-рефлексиями ее автора.

Русская философская мысль за рубежом также не осталась в стороне от этого процесса, в который были вовлечены крупные мыслители, не проявлявшие до этого вообще какого-либо заметного интеллектуального интереса к феномену фольклора. Показательна в

этом отношении научная деятельность эмиграции И. А. Ильина, для которого русский фольклор стал одним из важных доминант в его исследованиях русской литературы и культуры.

Иван Александрович Ильин (1882–1954) окончил юридический факультет Московского университета по специальности истории права и энциклопедии права. В 1910 г. находился в научной командировке в Германии и Франции, занимаясь изучением новейших течений европейской философии. В 1918 г. защитил диссертацию на тему «Философия Гегеля как учение конкретности Бога и человека» и стал профессором правоведения. Одним из его официальных оппонентов был Е. Н. Трубецкой. В 1922 г. за антикоммунистическую деятельность был выслан из Советской России вместе с другими учеными. Работал профессором в Русском Научном Институте в Берлине. После 1930 г. финансирование Русского Научного Института германским правительством практически прекратилось, и Ильин зарабатывал, выступая на антикоммунистических митингах и публикуясь в кругах так называемого «политического протестантизма». С 1920-х гг. Ильин стал одним из главных идеологов русского Белого движения в эмиграции, был редактором и издателем журнала «Русский колокол». В 1934 г. был уволен с работы и преследовался гестапо. В 1938 г. эмигрировал из Германии в Швейцарию, где в пригороде Цюриха продолжил научную деятельность до конца своих дней. Здесь были написаны книги «Поющее сердце. Книга тихих созерцаний», «Путь к очевидности» и «Аксиомы религиозного опыта». И. С. Шмелев назвал профессора И. А. Ильина «совестью русской интеллигенции» [10, с. 154].

И. А. Ильин рос в атмосфере любви к русскому фольклору. Прежде всего, к традиционным жанрам русского фольклора — сказкам, былинам, преданиям и песням. Он вспоминал: «Сказка будит и пленяет мечту. Она дает ребенку первое чувство героического — чувство испытания, опасности, призвания, усилия и победы; она учит его мужеству и верности; она учит его созерцать человеческую судьбу, сложность мира, отличие “правды и кривды”. Она заселяет его душу национальным мифом, тем хором образов, в которых народ созерцает себя и свою судьбу, исторически глядя в прошлое и пророчески глядя в будущее. <...> Национальное воспитание неполно без национальной сказки. Ребенок, никогда не мечтавший в сказках своего народа, легко отрывается от него и незаметно вступает на путь интернационализации. Приобщение к чужеземным сказкам вместо родных будет иметь те же самые последствия» [4, с. 204–205].

Оправляясь навсегда в вынужденное изгнание, Ильин именно в сказках черпал силу духа, которая помогла ему выстоять. Обращаясь к книжному шкафу, Ильин писал: «Прощай, старый друг! Мы долж-

ны расстаться. Я отправляюсь в дальний путь, а ты не можешь последовать за мной. Забуду ли я тебя? Никогда! Это означало бы забыть самого себя: ведь моя жизнь всегда была связана с тобой. Там, внизу, стояли сказки Андерсена и братьев Гримм, которые читала нам бабушка. С тех пор я — “стойкий оловянный солдатик” и сохраняю “невозмутимое выражение лица”» [4, с. 110]. С тех пор этот сказочный образ «стойкого оловянного солдатика» стал олицетворять духовный и нравственный облик Ильина и его твердую гражданскую позицию. В 1938 г. Ильин так сформулировал свое жизненное кредо стойкого оловянного солдатика: «...никогда не руководствовался в своей научной, общественной и политической деятельности чуждыми мне директивами; всегда поступал согласно собственным религиозным и философским убеждениям. В поступках своих и убеждениях я был ответственен только перед Богом, перед своею совестью, своим народом и Отечеством — более ни перед чем» [4, с. 464].

Среди великого множества работ Ильина рассмотрим работы, где автор так или иначе интерпретировал фольклорное наследие русского народа. Это статья 1934 г. «Духовный смысл сказки» и статья 1942 г. «Русская душа в своих сказках и легендах». В этих работах Ильин рассматривал русскую народную сказку как исследователь гуманитарного профиля, который оказался способен выверить с помощью любительского фольклористического анализа истинность своих философских умозрительных догадок и умопостроений.

Ильин исходил из того, что сказки являются наследием дохристианской культуры русского народа, другими словами, «первой, дорелигиозной философией народа». При этом Ильин дает свое философское определение сказки: «Как и у других народов (у русского, возможно, ярче), сказка это объективированное созерцание сердца народного, символ его страданий и грез, иероглифы его души» [4, с. 32].

Смысл русской народной сказки, по Ильину, заключается в следующем: «Какая бы тень ни набежала на вашу жизнь: посетит ли вас тревога о судьбе России, придут ли к вам “мысли черные” о вашей личной судьбе или просто жизнь покажется “несносной раной”, вспомните о русской сказке и прислушайтесь к ее тихому, древнему, мудрому голосу» [4, с. 259].

Он считал, что русские сказки имеют свои исторические корни, связанные с тысячелетним национальным духовным опытом, который скрыт в текстах русских народных сказок. Ильин полагал, что сказки являются наследием дохристианской культуры. «Пусть история нашего народа насчитывает всего одну тысячу лет, но возраст народа не определяется памятью его истории. Ведь это тысячу лет тому назад наш народ опомнился и начал кое-как помнить себя — опомнился, приняв христианство и удержав в своей памяти кое-что

дохристианское. Но это дохристианское прошлое его, утраченное его памятью, не утратилось в его опыте и в его духе. Все прежнее свое, забытое в виде достоверных событий, незапомнившееся и забвенное он взял с собою и перенес в свою сознательную историю. Это не летопись, не былина и не бывальщина, не житие и не легенда — это сказка. Так это не было; этого всего сроду не бывало. Никогда и нигде не были и не жили эти царевичи и богатыри, эти серые волки и кащеи, эти Иваны-Дураки и кони говорящие, эти Бабы-Яги и Змеи Горынычи. Всего этого не было. И тому, кто присягнул исторической науке, а с наукой духовного опыта порвал, кто поклоняется доказанному факту и разучился созерцать показанное обстояние, кто хочет видеть земным, телесным глазом и потому выколол себе духовное око, кто от чрезмерной “умности” заморил в себе “вещую простоту” и “заумную глубину”, довел свою рассудочную трезвость до того, что утратил способность хмелеть вместе со своим народом на пиру всепреображающего воображения, тому пусть будет народная сказка мертва и пусть она кажется ему глупой...» [4, с. 260–261].

Ильин в работах о русской сказке призывал духовно-нравственно прозреть, вернуться к утраченной науке духовного опыта. Русская народная сказка есть первая, дорелигиозная философия народа. Ильин призывал сосредоточить внимание на философии сказки, на содержащихся в ней размышлениях о добре и зле, на национальной философии, своеобразно изложенной в поэтических мифологических образах русской сказки. Ильин справедливо считал, что каждый народ отвечает на эти фундаментальные философские вопросы самостоятельно, в «бессознательной национально-духовной лаборатории» [4, с. 271].

Ильин сформулировал тезис о том, что сказки народов отнюдь не повторяют друг друга. Сходны лишь образные темы, и то лишь отчасти; но не сходны ни вопросы, ни ответы сказок. Ильин при этом делает вывод, «что каждый народ по-своему томится в земной жизни, накапливает свой особый и дорелигиозный, и религиозный опыт, слагает свою особую духовную проблематику и философию, вынашивает свое миросозерцание. И того, кто стучится у дверей, сказка уводит именно к истокам национального духовного опыта, русского человека по-русски укрепляя, по-русски утешая, по-русски умудряя» [3, с. 272]. Ильин продолжал далее: «Подумайте только, сколько поколений наших неведомых и ныне забвенных предков жило и томилось, вздыхало и плакало, пело и мечтало, вопрошало и боролось до нас, до нашей памяти, ставя все те же младенчески-философские вопросы и слагая сказочно-философские ответы на них... Сколько бед и опасностей, сколько бурь и войн пережито и осмыслено в сказках» [4, с. 272].

Размышления над проблемой философии сказки позволили ученому сделать выводы о том, что в сказках «русский народ пытался распутать и развязать узлы своего национального характера, высказать свое национальное мироощущение, наставить своих детей в первобытной, но глубокой жизненной мудрости, разрешая лежавшие на его сердце жизненные, нравственные, семейные, бытовые и государственные вопросы. И сказки русские просты и глубоки, как сама русская душа. Они всегда юны и наивны, как дитя; и всегда древни и мудры, как прабабушка; как спрашивающее дитя и как отвечающая старушка: — оба созерцающие младенцы» [4, с. 272].

Таким образом, Ильин выделял важную мировоззренческую роль русской народной сказки: «Сказка это ответ все испытавшей древности на вопросы вступающей в мир детской души. Здесь русская древность помазует русское младенчество на неиспытанную еще трудную жизнь, созерцая из древнего национального лона всегда новые трудности спрашивать, и выслушивать голос нашей сказки» [4, с. 272].

Утверждая, что «сказка есть обломок народного и всенародного искусства», Ильин видел в сказке, в первую очередь, Искусство, но очень своеобразное, существующее как бы в двух ипостасях одновременно: «Сказка есть искусство, ибо она укрывает и являет за словами целый мир образов, а за образами, а за образами она разумеет художественно и символически глубокие духовные обстояния. И в то же время сказка, ибо живет она, передаваясь из уст в уста, и не имеет единого, законченного состава ни в словах, ни в образах, то и дело готовая распасться на различные “варианты” и видоизменения, художественно неравноценные, и закончиться новою, неожиданною развязкою, не всегда сводящую “концы с концами” » [4, с. 262].

Ильин впервые в философском и психологическом ключе переосмыслил проблему поливариативности сказочного текста, выделяя при этом «внешние одежды» его слова и внутренний сказочный мир образов, являющий собою незаконченное коллективное творчество, в основе своей подвижное, изменчивое, незавершенное, во множестве вариантов и видоизменений. Ильин подчеркивал, что «всяк волен рассказывать сказку по-своему, как ему лучше покажется, и уговор лучше денег: “врать не мешай”. Поэтому сказка есть как бы всенародная тема для личного сновидения; и тема как будто говорит каждому человеку: “Вот она я возьми меня, если хочешь, и присни себе меня по-своему...” И в этом сказка подобна и мифу, и песне, и узору для вышивания или для украшения избы и дворца <...> Вот психологическое место сказки: это искусство, сродное мифу, песне и узору; творчески рождающейся в той глубине, где живут у человека сновидения, предчувствия и прозрения. Вот почему рождение сказки есть сразу художественное и магическое» [4, с. 263].

И. А. Ильин констатирует, что на сказках лежит печать народа, времени и той среды, в которой они длительное время жили — как нередко говорят, «бытовали». Он обращает внимание на то, что у сказки своя необходимость душевно-духовного сокровенного свойства. Эта необходимость проистекает из потребностей национальной души и народного духа. Это необходимость национального простора, природы, национальной судьбы, национального характера и национальной борьбы. Эта необходимость у всякого народа своя: ведь у него свой особый характер, свои герои, свои слабости, свои пути. Даже созерцание пространства в народных сказках очень различно русские сказки почти всегда имеют дело с необъятными просторами; герои их не ютятся в тесных городах, не корпят в тесных мастерских. Они отправляются через тридевятое царство в тридесятое государство, переплывают моря, попадают в подземное царство, летят по воздуху. Ученый считает, что по восприятию пространства только арабские сказки можно сравнить с русскими.

Ильин полагал, что в сказках русского народа, которому пришлось преодолевать суровость природы и жестокость климата и на протяжении тысячелетия с оружием в руках отбиваться от всевозможных соседей, безусловно, находит свое выражение его судьба. Вот почему в них столько говорится об опасностях, угрозах, о всяких отвратных чудищах, о старых ведьмах-людоедках, драконах, о могучих идолах-страшилищах и другом. Мыслитель отмечал, что «герой сказок чаще всего Иван-Царевич или Иван-Коровий сын; в сказках описываются страдания, борьба, геройские подвиги, то есть в их истории в сжатом виде дается история русского народа все включено в нее, все получает определенное звучание: жалобы русских на свою тяжкую долю, воспоминания о героях, совершающих чудеса храбрости; собственное подкрепление в духе, мужестве и силе, обращение к грядущим поколениям, предсказание будущего» [4, с. 37]. Ильин пришел к выводу о том, что «отсюда освобождение и пленение души благодаря русской сказке ведь она приносит одновременно упоение и мудрость, страх и утешение, напряженность и облегчение, хаос и стройность, меткость слова и силу внушения (все, по чему постоянно тоскует пылкий темперамент русских» [5, с. 36].

По мнению Ильина, «сказка не повинуется законам вещества и тяжести, времени и пространства. Она повинуется законам художественной мечты и законам национально-героического (иногда сословно-героического) эпоса. Она повинуется законам всесильного волшебства и запросам сверхчеловеческой национальной силы: она слагается по указаниям пророческого сновидения, волевого порыва и созерцающего постижения. Эти законы таинственны; им можно предаваться, но их нелегко формулировать. Власть же их бесконечна и

миропреобразующа. И вот ими-то живет, слагается и дышит сказка» [4, с. 264].

Сказка, считал Ильин, это «художественный слепок с народной души, которая творит себе подобное» [5, с. 38]. Он полагал, что постижение законов сказки поможет раскрыть предельные основания русского национального существования: «Здесь внешнее послушно внутреннему, отсюда все эти летающие ковры-самолеты, шапки-невидимки, волшебные сундуки, магические кольца и перевоплощения. Здесь царит всемогущая сверхприрода, проистекающая из всемогущей художественной фантазии мечтательно-чающей души. Законы этой всемогущей природы научно-психологическим методом исследуют и формулируют то, чего еще не было, ведь сказочный герой весь душой и телом в этих законах сверхприроды, в этой невозможной для бытия и действия среде. Наш мир земной становится куда просторнее, изящнее и глубже; в вещах и в людях просыпаются новые возможности, новые перспективы, новые силы в воздухе, в дальних далях, под землей. Сокрытое выходит на поверхность порой неприязненное, злое, порой возвышенное и святое. Чудо становится явью, недостижимое — фактом, и человеческая жизнь сияет новыми красками и новым, более глубоким постижением безобразности и красоты» [5, с. 38–39].

Ценны наблюдения Ильина над психологическими аспектами создания сказочного мира, что темы сказок живут в глубинах человеческого инстинкта, где завязаны узлы национального бытия и национального характера и где они ждут своего художественного освобождения. Лишь «доверчивый и искренний простец, но скромный и храбрый в своей поэтической серьезности созерцатель проникают в эти глубины и выводят оттуда рой народных сказок, разрешающих, свершительных и освобождающих. И для него эти сказки не “выдумка” и не “небылица”, а поэтическое прозрение, сущая реальность и начальная философия. И не сказка “отжила” свой век, если мы разучились жить ею, а мы исказили свой душевно-духовный уклад и мы выветриваемся и отмираем, если мы потеряли доступ к нашей народной сказке» [4. с. 261–262].

Много внимания уделяет Ильин механизмам создания психологической атмосферы волшебного мира сказки, требует от слушателей игры воображения, психологического настроя, запрет слушать и воспринимать сказку дневным сознанием, а только вечером или ночью, в волшебном полумраке, который снимает с вещей их повседневность, когда все получает зыбкий, искаженный и таинственный вид, а также о важной роли присказок, вызывающих у слушателя «сказочную установку».

Ильин, вслед за Б. П. Вышеславцевым, использует методологию Карла Юнга и пространно объясняет, что «сказку надо слушать как

бы сумеречным сознанием, на грани полусна и полубодрствования, когда душа становится беспомощной и детской, когда она готова строго, страстно отдаться в руки надежд и сомнений, когда со сказочными образами она уже не играет, а в них живет, в них раскрывается, воюет, побеждает и ликует. Русские сказители знают об этом превосходно и часто сами выстраивают мост этот переход к сказке-созерцанию, этот выключатель света дневного сознания. Они сказывают сказки голосом глубоким, таинственно-глуховатым, внушительно-интимным, они создают в комнате полумрак, не терпят, чтобы их перебивали, вставляли реплики, возражали. И начинают сказку очень часто с присказки; иногда это рифмованная бессмыслица, иногда неразбериха-путаница, иногда легкий массаж воображения и все это делается для того, чтобы подготовить душу слушателя, вызвать в ней сказочную установку» [5, с. 39].

В русской сказке «поставлены» вековечные вопросы и даются философские ответы на них. Ильин подчеркивал, что «вопросы, на которые отвечает русская сказка, всегда касаются главного: национального мироощущения и национальной судьбы. Сказка отвечает нам на самый важный вопрос о смысле жизни, о судьбе человека, тяготах и опасностях, о мудрости земной, об истинности пути» [5, с. 41].

Ильин считал, что ответ русской сказки «приходит не из религии, не из Писания или священного предания церкви (будь это иначе — сказка была бы уже не сказкой, а легендой). Ответ дается из дорелигиозной*, магической глубины*, где инстинкт, художество и опыт жизни скопили не последнюю, а предпоследнюю национально выраженную мудрость. В русских сказках вы не найдете горний мир, Бога, Христа... В них действуют добрые и злые силы, напасти и герои, добродетель и порок, черт комически придурковатый, но никогда Господь. <...> В русской сказке — земная жизнь, земные люди, то добрые, то злые и мощные, как стихия, злобные чудовища, с которыми приходится вступать в битву героям. <...> События в сказках разворачиваются на земле как бы до Бога или без Бога: душевный пласт, где рождаются сказки, магичен и дорелигиозен» [5, с. 41].

Объективно работа Ильина «Духовный смысл сказки» определила фольклорный императив отлученного от Родины поколения, культурную миссию сказки для русских людей, волею судеб оказавшихся на чужбине, что можно также рассматривать как своеобразную фольклорную альтернативу русского эмигрантского сообщества.

Кроме того, философские рефлексии Ильина сыграли определенную роль в становлении новой фольклорной поэтики, наполнив ее философским смыслом и терминологическую определенность. Неизбежность появления такой новой поэтики предчувствовал еще в начале XX столетия А. Н. Веселовский. Для отечественной фолькло-

ристики во все времена продолжал оставаться актуальным тезис академика А. Н. Веселовского: «Сравнительно-литературный материал настолько расширился, что требует нового здания, поэтики будущего... Она научит нас, что в унаследованных нами формах поэзии есть нечто закономерное, выработанное общественно-психологическим процессом, что поэзию слова не определить отвлеченным понятием красоты, и она вечно творится в очередном сочетании этих форм с закономерно изменяющимися общественными идеалами» [3, с. 317].

7 июня 1934 г. бывший профессор Московского университета Иван Александрович Ильин, высланный 26 сентября 1922 г. из Советской России в Германию, опубликовал в парижской газете «Возрождение» статью «Духовный смысл сказки», которая представляло собой «Слово, произнесенное на вечере русской сказки в Берлине 3 мая 1934 года» [4, с. 259]. Обращаясь со словами «Государи мои, люди русские!» к немногочисленной аудитории русских эмигрантов, трагически перенесших духовно-нравственную катастрофу, философ утверждал неразрывную связь русской народной сказки с ее «особой необходимостью» в деле грядущего освобождения России: «Ее необходимость иная, душевно-духовная, внутренняя, таинственная. Это необходимость сокровенного помысла, предчувствия и сновидения; и в то же время это необходимость национальной судьбы национального характера и национальной борьбы» [4, с. 264].

По мысли Ивана Ильина, именно русская сказка проясняла скрытый смысл русской истории XX столетия. Обеспокоенный возникшей в эмигрантской среде ситуацией всё более расширяющегося культурного вакуума, массового разочарования в традиционных этнокультурных ценностях, обуславливающих национальную идентичность, Иван Ильин завершает свое «Слово о русской сказке», адресованное оставшимся без России «людям русским», страстным публицистическим призывом: «И мы — томимся ли мы, ищем ли общения с нашим народом, созерцаем ли мы наши русские судьбы, философствуем ли о нашем русском несчастии, или готовим к претрудной и опасной жизни наших русских детей — сядем вослед за Пушкиным под зеленый дуб нашей России, и пусть наш мудрый кот заведет нам свои песни скажет свои сказки!» [4, с. 273].

Эта работа Ильина, как и все его работы, созданные в эмиграции, носила в определенной степени идеологический, а иногда даже пропагандистский характер, ибо страстно призывала к грядущей борьбе за будущую Возрожденную Россию. Особого влияния на отечественную фольклористику того времени эта работа философа Ивана Ильина не оказала, что представляется несправедливым фактом.

Работа, окрашенная ностальгическими тонами, в высшей степени внимательно отнеслась не только к проблемам философского осмыс-

ления русских народных сказок, но и затронула вопросы, связанные с конкретными фольклористическими проблемами. Важную (возможно даже определяющую) роль в развитии фольклористической науки сыграло то обстоятельство, что философ в другой своей работе, посвященной философии сказки, впервые обратил внимание на такой важный аспект философии и фольклористики как метафизическое толкование мотива пути в русских волшебных сказках. И. А. Ильин в своей лекции «Русская душа в своих сказках и легендах», прочитанной в Цюрихе в 1942 г., отмечал следующее:

> «Сказка есть своего рода путешествие, паломничество в края дальние, вожделенные, волшебные и мудрые; а тот, кто его предпринимает, приносит оттуда прекрасные дары — не соболя, конечно, и не прекрасную девицу, а целый ворох жизненных впечатлений.
>
> Что манит русского человека в эти страны? Что ищет в сказке он? О чем в ней вопрошает? Что говорит она ему в ответ?
>
> Вопросы, на которые отвечает русская сказка, всегда касаются главного: национального мироощущения и национальной судьбы. Сказка отвечает нам на самый важный вопрос — о смысле жизни, о судьбе человека, тяготах и опасностях, о мудрости земной, об истинности пути. Но человек спрашивает сказку как существо в религиозном смысле беспомощное, Бога не постигшее, но уже коснувшееся Зла и страха жизни и, по-детски испугавшись, ждет более подробных разъяснений от бабушки своей или от няни» [5, с. 4041].

Похоже, что поиски Ильиным утраченного фольклорного императива в непростых условиях эмигрантского существования все-таки увенчались успехом. В своих поздних эмигрантских трудах он выстрадал и обосновал главное кредо русского человека в рассеянье — чтобы иметь право быть и оставаться русским, надо постоянно ощущать свою неразрывную связь с великой русской культурой и с русским фольклором как неотъемлемой его частью. Другими словами, надо просто читать и рассказывать своим детям русские сказки и петь им русские песни.

Этот важный мировоззренческий постулат Ильина, открытый им фольклорный императив был понят и оценен самыми разными слоями русской эмиграции, а вернувшийся на Родину Александр Вертинский даже пропел его в трогательной песенке «Доченьки»:

> Много русского солнца и света
> Будет в жизни дочурок моих,
> И что самое главное — это
> То, что Родина будет у них!

Будет дом. Будет много игрушек.
Мы на елку повесим звезду.
Я каких-нибудь добрых старушек
Специально для них заведу.
Чтобы песни им русские пели,
Чтобы сказки ночами плели
Чтобы тихо года шелестели,
Чтобы детства — забыть не могли! [2, с. 222].

Русский двадцатый век предложил великой литературе фольклорную альтернативу преодоления жестокого кризиса русской культуры. Значение фольклорной альтернативы той эпохи огромно и заключалось в том, что она сыграла огромную роль в культурно-историческом осмыслении произошедшей в России культурной катастрофы, в значительной мере обогатила художественную и философскую мысль России, сумела сохранить приоритет общечеловеческих ценностей и одновременно преданность национальным интересам. Фольклорная альтернатива помогла русской литературе сохранить морально-этический баланс в сложном переплетении социально-этических вопросов в кризисную эпоху, когда на нее реально воздействовали взаимоисключающие идейные течения и мировоззренческие установки.

Двадцатый век и вынужденная эмиграция предложили русскому интеллектуальному социуму, лишившемуся в одночасье Родины и оказавшемуся на краю культурной ойкумены, спасительную фольклорную альтернативу преодоления жесткого кризиса русской культуры. Значение фольклорной альтернативы той эпохи огромно и заключалось в том, что она сыграла важную роль в культурно-историческом осмыслении произошедшей в России социально-культурной катастрофы, сумела сохранить приоритет общечеловеческих ценностей и одновременно преданность национальным интересам. Народно-поэтическое творчество русского народа стало осознаваться как новая (фольклорная) альтернатива, которая помогла русской культуре сохранить морально-этический баланс в сложном переплетении социально-этических вопросов в кризисную эпоху, когда на нее реально воздействовали взаимоисключающие идейные течения и мировоззренческие установки.

В трагические годы братоубийственной Гражданской войны в своих «Окаянных днях» И. А. Бунин писал:

«Сколько стихотворцев и прозаиков делают тошнотворным русский язык, беря драгоценные народные сказания, сказки, “словеса золотые” и бесстыдно выдавая их за свои, оскверняя их пересказом

на свой лад и своими прибавками, роясь в областных словарях и составляя по ним какую-то похабнейшую в своем архируссизме смесь, на которой никто и никогда на Руси не говорил и которую даже читать невозможно! Как носились в московских и петербургских салонах с разными Клюевыми и Есениными, даже и одевавшимися под странников и добрых молодцев, распевавших в нос о “свечечках” и “реченьках” или прикидывавшихся “разудалыми головушками”!

Язык ломается, болеет и в народе. Спрашиваю однажды мужика, чем он кормит свою собаку. Отвечает:

— Как чем? Да ничем, ест, что попало: она у меня собака съедобная.

Все это всегда бывало и народный организм все это преодолел бы в другое время. А вот преодолеет ли теперь?» [1, с. 123].

Как показал опыт нашей вечной неумирающей литературы, «народный организм» и в этот раз всё это преодолел.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 *Бунин И. А.* Окаянные дни. М.: Сов. писатель, 1990. 176 с.

2 *Вертинский А. Н.* За кулисами. Сборник. М.: Сов. фонд культуры, 1991. 304 с.

3 *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л.: Худож. лит. 1940. 648 с.

4 *Ильин И. А.* Духовный смысл сказки // Ильин И. А. Собр. соч.: в 10 т. М.: Русская книга, 1996. Т. 6. Кн. II. 672 с.

5 *Ильин И. А.* Русская душа в своих сказках и легендах // Ильин И. А. Собр. соч.: в 10 т. М.: Русская книга, 1997. Т. 6. Кн. III. 560 с.

6 *Налепин А. Л.* В. В. Розанов и народная культура // Контекст-1992. Литературно-теоретические исследования. М.: ИМЛИ, 1993. С. 101–126.

7 *Налепин А. Л.* Два века русского фольклора: Опыт и сравнительное освещение подходов в фольклористике России, Великобритании и США в XIX–XX столетиях. М.: ИМЛИ, 2009. 504 с.

8 *Розанов В. В.* Собр. соч. М.: Республика, 1994. Т. 2: Мимолетное. 542 с.

9 *Хренов Н. А.* Публика в истории культуры. Феномен публики в ракурсе психологии масс. М.: Аграф, 2007. 496 с.

10 *Шмелев И. С.* Душа России. Сборник статей от 1924–1950 гг. СПб.: Библиополис, 1998. 240 с.

REFERENCES

1 Bunin I. A. *Okajannye dni* [Cursed days]. Moscow, Sovetskij pisatel’ Publ., 1990. 176 p. (In Russ.)

2 Vertinskij A. N. *Za kulisami. Sbornik* [Behind the scenes. Col.]. Moscow, Sovetskij fond kul’tury Publ., 1991. 304 p. (In Russ.)

3 Veselovskij A. N. *Istoricheskaja pojetika.* [Historical poetics]. Leningrad, Hudozhestvennaja literature Publ., 1940. 648 p. (In Russ.)

4 Il'in I. A. Duhovnyj smysl skazki. Il'in I. A. *Sobranie sochinenij: v 10 t.* [Spiritual meaning of the fairy tale. Col. of works: in 10 vols.]. Moscow, Russkaja kniga Publ., 1996. Vol. 6, book II. 672 p. (In Russ.)

5 Il'in I. A. Russkaja dusha v svoih skazkah i legendah. Il'in I. A. *Sobranie sochinenij v desjati tomah.* [Russian soul in its fairy tales and legends. Col. of works: in 10 vols.]. Moscow, Russkaja kniga Publ., 1997. Vol. 6, book III. 560 p. (In Russ.)

6 Nalepin A. L. *V. V. Rozanov i narodnaja kul'tura* [Rosanov and folk culture]. *Kontekst-1992. Literaturno-teoreticheskie issledovanija* [Studies in literary theory]. Moscow, 1993, pp. 101–126. (In Russ.)

7 Nalepin A. L. *Dva veka russkogo fol'klora: Opyt i sravnitel'noe osveshhenie podhodov v fol'kloristike Rossii, Velikobritanii i SShA v XIX–XX stoletijah.* [Two centuries of Russian folklore: comparative study of approaches in Russian, British, and US folklore studies of the 19th–20th Centuries]. Moscow, IMLI Publ., 2009. 504 p. (In Russ.)

8 Rozanov V. V. *Sobranie sochinenij* [Col. of works]. Moscow, Respublika Publ., 1994. Vol. 2: Mimoletnoe [Vol. 2: Transient]. 542 p. (In Russ.)

9 Hrenov N. A. *Publika v istorii kul'tury. Fenomen publiki v rakurse psihologii mass.* [Audience in the history of culture. Phenomenon of the audience in the context of mass psychology]. Moscow, Agraf Publ., 2007. 496 p. (In Russ.)

10 Shmelev I. S. *Dusha Rossii. Sbornik statej ot 1924–1950 gg.* [The soul of Russia. Col. of essays, 1924–1950]. St. Petersburg, Bibliopolis Publ., 1998. 240 p. (In Russ.)

DOI: 10.22455/2500-4247-2016-1-3-4-340-356
УДК 82.091+821.113
ББК 83.3(7)

ИЗ СКАЛЬДИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

© 2016 г. Е. А. Гуревич

Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 11 октября 2016 г.

Аннотация: Перевод поэзии скальдов на другой язык — это всегда вызов для переводчиков. Главная ее черта — крайне изощренная и доминирующая форма, создание которой регламентировалось жесткими правилами. Поэзия скальдов возникла в Норвегии в дописьменную эпоху и просуществовала более пяти веков, с середины IX до конца XIV столетия, причем с X в. она сочинялась почти исключительно исландцами. Скальдическое искусство высоко ценилось при дворах скандинавских правителей, поскольку, прославляя подвиги конунгов в хвалебных песнях, скальды увековечивали их деяния в людской памяти. В конечном счете ведя свое происхождение от древнескандинавского эпического (эддического) стиха, поэзия скальдов явилась его противоположностью как в отношении своего предмета (современные и нередко сиюминутные события vs. мифологическое и героическое прошлое), формальных свойств (чрезмерно усложненная форма vs. форма, прозрачная для восприятия), так и в ее отношении к авторству: тогда как эпические песни создавались и передавались безымянными певцами, стихи скальдов — плоды осознанного авторства поэтов, охотно заявлявших о собственном мастерстве. В предисловии к настоящей подборке переводов скальдических стихов на русский язык описывается метрическое и синтаксическое устройство основной поэтической единицы — строфы (висы), сложенной в главном скальдическом размере дротткветт («дружинный размер»), а также объясняется характер и строение главного элемента скальдического языка — простого и многочленного кеннинга, служащего перифрастическим заменителем существительного обычной речи. В подборку вошли как образцы панегирических стихов, так и висы на случай, сочиненные исландскими скальдами XI–XII вв. и сохранившиеся в составе прядей — коротких рассказов об исландцах, вставлявшихся в саги о норвежских конунгах.

Ключевые слова: древнескандинавская литература, поэзия скальдов, хвалебные песни, висы на случай, дротткветт, кеннинг, пряди, поэтический перевод.

Информация об авторе: Елена Ароновна Гуревич — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 Москва, Россия. E-mail: alpgurev@gmail.com

A SELECTION OF SKALDIC POEMS

Elena A. Gurevich

A. M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Received: October 11, 2016

Abstract: Rendering skaldic poetry into another language is a challenge for translators. The main feature of this poetic system is its highly intricate form governed by rigid rules. Skaldic poetry emerged in Norway in the pre-written period and existed for more than half a millennium, from the middle of the 9th Century to the end of the 14th; from the 10th Century onwards it was composed almost exclusively by the Icelanders. Skaldic art was highly valued at the Scandinavian court: by glorifying the exploits of the kings in praise-poems, skalds immortalized their deeds in human memory. Taking its origin from the Old Norse epic verse, skaldic poetry differs from the former in terms of subject matter (contemporary and often momentary events as opposed to mythological and heroic past), formal properties (a highly complex poetic technique as opposed to an unsophisticated form), and attitude to authorship. Whereas epic poems were created and transmitted by anonymous singers, skaldic verses were produced by authors who often made their personal skills a poetic theme. The introduction to the current selection of Russian translations of skaldic poems contains a description of metrical and syntactical structure of the basic poetic unit, *vísa* (stanza), composed in the main skaldic metre, *dróttkvætt* (‘court meter’). It also discusses the most important element of skaldic language, i.e. simple and multi-member *kenning* (periphrasis substituted for the nouns of common speech). The selection includes examples of praise poems and of *lausavísur* (‘loose stanzas’) composed by Icelandic skalds of the 11th and 12th Centuries which have been preserved in the *þættir*, short stories incorporated into the sagas of Norwegian kings.

Keywords: Old Norse literature, skaldic poetry, praise poems, *lausavísur*, *dróttkvætt*, *kenning*, *þættir*, poetic translation.

Information about the author: Elena A. Gurevich, DSc in Philology, Leading Researcher, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: alpgurev@gmail.com

Не будет натяжкой сказать, что в европейской литературе едва ли найдутся тексты, более непривычные нашему слуху и глазу и менее поддающиеся адекватной передаче на чужом языке, чем стихи древнескандинавских скальдов. Главная их черта — крайне изощренная, чрезмерно разросшаяся форма, создание которой регламентировалось жесткими и столетиями не менявшимися правилами. Поэзия скальдов возникла в Норвегии в дописьменную эпоху и просуществовала более пяти веков, с середины IX до конца XIV столетия, причем с X в. она сочинялась почти исключительно исландцами. Многие из исландских поэтов посещали норвежских правителей, становились их приближенными и складывали хвалебные песни в их честь, за

что неизменно вознаграждались щедрыми дарами. Скальдическое мастерство высоко ценилось, ведь прославляя подвиги конунгов, скальды увековечивали их деяния в людской памяти. Одной из несомненных целей поэзии скальдов, достигавшейся в процессе искусного формотворчества, и было придание прочности настоящему. Будучи изводом древнескандинавского эпического (эддического) стиха, скальдическая поэзия во всех отношениях стала его противоположностью: в то время как предмет эпоса — мифологическое и героическое прошлое, скальды в своих стихах говорили о современных им событиях и зачастую о самом сиюминутном; если эпическая форма прозрачна для восприятия, скальдическая, как уже было сказано, вычурна и гипертрофирована по сравнению с облеченным в нее весьма бедным содержанием; и, наконец, тогда как эпические песни — это предания, которые создавались и передавались безымянными певцами, то стихи скальдов — плоды осознанного авторства, причем произведения поэтов, при каждой возможности готовых заявить о себе и своем поэтическом мастерстве.

Здесь не место подробно описывать каноны скальдического стихосложения — заинтересованный читатель может обратиться за этим к специальной литературе [1] — однако о самых общих принципах устройства его основной структурной единицы — строфы (висы) все же сказать придется, поскольку даже в неизбежно облегченном переводе восприятие поэзии скальдов требует определенной подготовки.

Итак, восьмистрочная строфа, сложенная в главном скальдическом размере дроттквеетт («дружинный размер») состоит из двух полустроф-хельмингов, каждая из которых представляет собой законченное поэтическое высказывание: именно пространством полустрофы ограничено развертывание синтаксического и словесного орнамента, делающего поэзию скальдов столь загадочной и непривычной для современной аудитории. При том, что содержание скальдических стихов обычно сводится к лаконичным сообщениям неких фактов и само по себе совершенно прозаично, поэт непременно облекает его в причудливую и нуждающуюся в распутывании форму. Начать с того, что скальдический синтаксис нелинеен: скальды не только нарушают естественный порядок слов, игнорируя семантические связи и далеко разнося обычно стоящие рядом члены предложения, но и переплетают два предложения или вставляют одно из них внутрь другого. Точно так же они поступают и с частями так называемых кеннингов — сложных перифрастических наименований, используемых вместо существительных обычной речи, главной особенности их поэтического языка.

С помощью кеннингов скальды описывают множество предметов окружающего мира, но в первую очередь традиционный круг

героических понятий, таких как «муж», «жена», «битва», «оружие», «корабль», «золото» и т. п. К примеру, скальд называет женщину «липой ожерелий», мужа — «тополем сечи», битву — «звоном щитов», меч — «огнем битвы», корабль — «оленем волн», золото — «блеском руки» или употребляет сходные наименования из имеющегося в его распоряжении поэтического словаря. При этом второй компонент простых (двучленных) кеннингов — существительное в родительном падеже (так называемое определение), обозначающее некую реальную черту или свойство описываемого объекта, чье наименование в кеннинге обычно зашифровывается метафорой (так называемая основа), — может в свою очередь замещаться кеннингом. Если воспользоваться уже приведенными примерами и «протянуть» некоторые из перечисленных двучленных кеннингов (в скальдической поэтике многочленный кеннинг именуется «протяженным»), то мы получим трехчленный кеннинг меча («огонь звона щитов») и четырехчленный кеннинг мужа («тополь огня звона щитов»). Подобные трех- и четырехчленные кеннинги используются в поэзии скальдов едва ли не чаще, чем простые, самый же длинный из известных «протяженных» кеннингов насчитывает семь членов. Теоретически кеннинги можно было бы протягивать до тех пор, пока это позволяет делать определение каждого очередного кеннинга в цепочке, однако на деле предел развертывания кеннинга устанавливается протяженностью того стихового пространства, рамками которого ограничено любое поэтическое высказывание, — т. е., как уже было сказано, полустрофой.

Еще одна особенность скальдических кеннингов — это постоянное варьирование их компонентов: кеннинги не клише и они не воспроизводятся в неизменном виде. На первый взгляд вообще может показаться, что скальды создают двучленные кеннинги по определенному структурному правилу, на деле же такое происходит крайне редко (см. две висы Тьодольва сына Арнора), и скальды лишь непрестанно варьируют уже существующие традиционные «образцовые» модели кеннингов, всякий раз наполняя их новым словесным содержанием. Тем самым они далеко раздвигают границы синонимии, вводя в состав кеннинга все новые и новые слова, способные обслуживать процесс нескончаемого обновления инвариантных моделей, — такие сменные элементы кеннингов получили специальное название хейти («имя»). Если прибегнуть вновь к уже приведенному примеру кеннинга меча «огонь битвы», то окажется, что в ходе его варьирования скальды используют наименования всего, что излучает свет: солнца, месяца, дня и даже радуги. Практикуемое скальдами столь широкое варьирование словесного наполнения кеннингов не в последнюю очередь было продиктовано необходимостью следовать весьма жестким метрическим правилам построения структурных единиц, которые

выделяются в составе полустрофы — двустишия, или так называемого фьордунга («четверти» висы), а также образующих его минимальных метрических единиц — четных и нечетных строк.

И на том, и на другом уровне стих скрепляют канонические звуковые повторы. В двустишии это обязательная для всего древнегерманского стихосложения аллитерация: первые два аллитерирующих слога расположены в нечетной строке, третий («главный звук») — в четной строке. В аллитерационный повтор включаются только одинаковые согласные, при аллитерации же на гласные звуки последние напротив, как правило, разнородны по своему качеству. Тогда как двустишие соединено воедино аллитерацией, строка дротткветта, шестисложного размера с тремя ударениями и обязательным хореическим окончанием (_⁄_X), скреплена внутренней корневой рифмой, именуемой хендингом («подхват»). Именно хендингу принадлежит ведущая роль во всех скальдических размерах. При этом схема рифмовки в нечетных и четных стихах висы различна: в нечетных строках употребляется консонанс, а в четных используется полная (адальхендинг — «благородная») рифма, т. е. точное совпадение всех звуков ударного слога, охватывающее как согласный, так и предшествующий ему гласный звуки. Таким образом, из трех ударных слогов каждой стихотворной строки самого распространенного скальдического размера как минимум два слога участвуют в обязательных звуковых повторах — аллитерации и/или рифме. Для наглядности приведем в оригинале одну из публикуемых здесь строф — вису Тьодольва сына Арнора, в которой фигурируют бог Тор и великан Гейррёд (аллитерация везде выделяется полужирным шрифтом, рифма — курсивом):

V*arp* ór **þ**rætu **þ***orp*i
Þ*órr* smiðbelgja st*órr*a
hvapt*eld*ingum **h***ǫld*num
hafra kj*ǫt*s at j*ǫt*ni.
Hlj*óð*greipum tók **h***úð*a
hrøkkvisk*afl*s af *afl*i
gl*að*r við **g**aldra sm*ið*ju
G*eir*røðr síu þ*eir*i.

Остается лишь гадать, каким образом устроенная по таким правилам поэзия могла сочиняться изустно, запоминаться и веками храниться в людской памяти до ее записи в конце XII–XIII столетия. Очевидно, что и от скальдов, и от их аудитории для этого требовались изрядное умение и подготовка. Можно, однако, не сомневаться в справедливости слов знаменитого исландского историка и поэта Снорри Стурлусона (1178/1179–1241), которыми он закончил про-

лог к «Кругу Земному», собранию саг о правителях Норвегии, где отрывки из поэм скальдов обильно используются в качестве свидетельств очевидцев описываемых событий: «А песни скальдов, как мне кажется, всего меньше искажены, если они правильно сложены и разумно истолкованы» [4, с. 10]. Детально регламентирующие стихосложение жесткие метрические каноны действительно должны были обеспечивать нерушимую сохранность скальдических вис.

После всего сказанного не приходится удивляться, что, спустя шесть веков после того как эта поэтическая традиция угасла, даже исландцам, и ныне без затруднения читающим свои древние саги в оригинале, скальдические строфы представляются требующими разгадывания непонятными ребусами. Поэтому в современных изданиях их всегда снабжают толкованием: прозаической «разверткой», восстанавливающей разорванные синтаксические связи, а также объяснением темных слов — забытых поэтизмов и кеннингов. Нет нужды говорить, что пытаться передать все описанные выше формальные особенности скальдического стиха в переводе — задача совершенно невыполнимая. Позволю себе процитировать О.А.Смирницкую, чьи переводы поэзии скальдов, выполненные для русского издания «Круга Земного», в максимальной степени учитывают принципы скальдической версификации: «...скальдическую форму нельзя имитировать. Язык входит в нее составной частью: она и вырастает из языка, и обыгрывает, и опровергает его законы, доводя до предела владение звуком и словом... Никакой другой язык, кроме древнескандинавского, непригоден для воссоздания скальдической формы во всей детализованности и строгости ее конструкций» [4, с. 599].

Публикуемые здесь в переводе стихи нескольких исландских поэтов XI–XII вв., а именно отрывок из хвалебной песни (правда, сложенной не в дроттквете, а в производном от него размере хрюнхент), а также сочиненные на случай «отдельные висы», в основном демонстрирующие поэтическое мастерство, которое скальды проявляли в условиях мгновенной импровизации, цитируются в так называемых прядях — коротких рассказах об исландцах, по традиции включавшихся в саги о конунгах (королях) Норвегии. Перевод полного собрания этих рассказов, а равно и содержащихся в них поэтических вставок только что увидел свет в серии «Литературные памятники» [2].

Тормод Скальд Чернобровой (ум. 1030)

Исландский скальд, служивший правителям Дании и Норвегии — Кнуту Могучему (ок. 960–1035) и Олаву Святому (1015–1028, ум. 1030). Сохранилось сорок сложенных им строф, среди которых как висы на случай, так и отрывок из поминальной песни о его побратиме Торгейре сыне Хавара. Тормод получил свое прозвище из-за

того, что сложил любовные стихи (так называемый мансёнг) девушке по имени Торбьёрг Черная Бровь.

1

Славослова[1] тешил
славный — *нам сулил лишь*
леща леса ложе[2] —
Фафнира подстилкой[3].
Нешто недостоин
мзды и я, — *Иначе* —
зачинатель сечи[4]?
— *гость нечастый буду*.

В этих стихах Тормод обращается к своему патрону, Кнуту Могучему, напоминая конунгу, что тот не пожаловал ему обещанных даров.

[1] *Славослова* — речь идет о Торарине Славослове, исландском скальде, который ранее находился на службе у Кнута Могучего.

[2] *леща леса ложе* — золото (где «лещ леса» — змея, ее «ложе» — золото).

[3] *Фафнира подстилкой* — золотом. Этот и предыдущий кенинги восходят к сказанию о кладе Нифлунгов-Нибелунгов: золото называют «ложем змеи» или «подстилкой змеи» поскольку дракон Фафнир сторожил богатство, лежа на нем.

[4] *зачинатель сечи* — муж, здесь — конунг Кнут.

2

Обе длани скальду
— *люд* глядит — украсил
князь хоромов хмурых
штевня ясным блеском[1].
Юным оплатил я
пламень волн[2] владыке,
глада утолитель
врана[3] дал нам злата.

Эту вису Тормод сложил вслед за первой и после того, как Кнут пожаловал ему два золотых обручья.

[1] *хоромов хмурых штевня ясным блеском* — золотом (где «хмурые хоромы штевня» — море, его «ясный блеск» — золото).

[2] *пламень волн* — золото.

[3] *глада утолитель врана* — т. е. утолитель голода ворона — муж (здесь — конунг Кнут).

Тьодольв сын Арнора (XI в.)

Исландский скальд, главный придворный поэт норвежского конунга Харальда Сурового (1046–1066), большого ценителя поэзии. Сохранилось более девяноста сложенных им строф, в том числе большие фрагменты хвалебных песней в честь этого правителя, а также его племянника, конунга Магнуса Доброго (1035–1047).

1

Кузни князь[1] ввязаться
в драку рад с драконом
кож[2], — *но что ж ничтожный*
с луга ног[3] *дал дёру*?
Грозил змей гашпиля[4],
плащ подошв[5] напялив,
но вон Сигурд горна[6]
вышиб дух из гада.

Приведенные «висы на случай» (№ 1, 2) были сочинены Тьодольвом по приказу конунга Харальда. Согласно одному рассказу, конунг и его свита оказались случайными свидетелями ссоры кузнеца и дубильщика, после чего Харальд пожелал, чтобы Тьодольв сложил об этом столкновении вису, представив двух ремесленников «совсем другими людьми» [2, с. 387], а именно, героями древнегерманского сказания о Нифлунгах — Сигурдом Убийцей Фафнира и обернувшимся драконом великаном Фафниром, причем скальд должен был придать каждому из них приметы его ремесла. Как гласит легенда, Сигурд убил Фафнира и завладел его сокровищем, когда тот лежал на поле Гнитахейд и стерег свое золото (ср. упоминание луга в стихах Тьодольва).

[1] *Кузни князь* — кузнец.

[2] *с драконом кож* — с дубильщиком.

[3] *с луга ног* — «луг ног» — пол.

[4] *змей гашпиля* — дубильщик (гашпиль — бак для промывки и дубления кожи).

[5] *плащ подошв* — башмаки.

[6] *Сигурд горна* — кузнец.

2

Сени слов[1] отверзнув,
Тор зубила[2] злобно
метал громы глотки[3]
в лоб дубила троллю[4].
Гейррёд шкур козлиных[5]
ловил металл с лету
хваткой лапой слуха[6]
из клети заклятий[7].

Во второй висе Тьодольв вновь выполняет задание конунга, на этот раз представляя тех же ремесленников героями мифологического сказания о столкновении Тора с великаном Гейррёдом. Как сообщается в «Младшей Эдде», явившись к Гейррёду, Тор был приглашен к нему в палату «позабавиться играми». Вдоль всей палаты были разведены костры, а когда Тор вошел и встал напротив Гейррёда, великан ухватил щипцами раскаленный брусок железа и швырнул его в Тора. Тот поймал брусок железными рукавицами, высоко поднял его и бросил в Гейррёда, попытавшегося было защититься, отскочив за железный столб, но раскаленное железо пробило и столб, и Гейррёда, и стену, «и ушло в землю» [3, с. 120].

[1] *сени слов* — рот.

[2] *Тор зубила* — кузнец.

[3] *громы глотки* — брань, проклятья.

[4] *дубила троллю* — «тролль дубила» — дубильщик.

[5] *Гейррёд шкур козлиных* — дубильщик.

[6] *лапой слуха* — ухом.

[7] *металл... из клети заклятий* — брань («клеть заклятий» — рот). Называя брань «металлом», скальд намекает на раскаленный брусок железа, который Тор швырнул в Гейррёда.

3

Тяжела расплата,
воинов обманом
завлекли, на запад
зря привел нас Харальд.
Славный пал — *не сладко*
нам пришлось тут — конунг;
князь погиб, и войску
горше нет утраты.

Эта виса Тьодольва была сочинена во время неудачного похода Харальда Сурового в Англию. Он произнес ее перед своей гибелью в битве при Стэмфорд Бридж 25 сентября 1066 г.

Халли Челнок (XI в.)

Один из исландских скальдов, находившихся при дворе Харальда Сурового.

1

Зрим, как фриз, обряжен,
пред дружиной княжьей,
малец, колец цепи[1]
и шелом нам кажет.
Поутру тут Тута,
меч стучит в кольчугу —
от печи добытчик
печива[2] ни шагу.

Стихи Халли цитируются в посвященной ему пряди — собрании забавных анекдотов об этом дерзком и изобретательном исландце. В одном из них рассказывается, как конунг приказал одеть карлика по имени Тута в свою кольчугу, нахлобучить ему на голову шлем и опоясать его мечом, после чего объявил, что тот, кто сочинит о карлике вису, да притом так, что он сочтет, что она хорошо сложена, получит от него награду — драгоценные нож и ремень. Не успел конунг сказать это, как Халли произнес приведенную здесь строфу [2, с. 388].

[1] *колец цепи* — т. е. кольчугу.

[2] *добытчик печива* — муж (т. е. карлик Тута).

2

Меч сменять на мясо,
красный, на краюху
хлеба щит потребно
нам, кормилец врана[1].
Княжий люд тут ходит
худ, и туго — *Харальд*
гладом морит скальда —
брюхо подпоясав.

Харальд Суровый отличался скупостью, и его люди не ели досыта. Как-то раз, когда конунг и дружинники расселись по своим местам, в

пиршественную палату вошел Халли, на спине он нес щит и меч. Он направился прямиком к конунгу и произнес эту вису. Харальд сделал вид, что ничего не слышал, однако было заметно, что он рассержен.

[1] *кормилец врана* — муж (здесь — конунг Харальд).

3

Порося без спросу
князь прислал с посыльным
Ньёрду при[1] — *прет вепря*
с вертела на блюде.
Славься витязь! Вижу
бок румян да рыло
борова. Как скоро
стих наш ладный сложен.

Однажды вскоре после происшествия, описанного в предыдущей строфе, конунг взял со своего стола блюдо с жареным поросенком и велел карлику Туте отнести его Халли. При этом ему было наказано передать Халли, что, если тот хочет сохранить себе жизнь, он должен сложить вису и закончить ее прежде, чем Тута подойдет к нему, однако объявить об этом карлик должен был не раньше, чем дойдет до середины палаты. Выслушав его, Халли встал, протянул руку за блюдом и произнес эту строфу.

[1] *Ньёрду при* — мужу (здесь — «мне»; Ньёрд — один из древнескандинавских богов из рода ванов).

4

Донный дланью навьей
схвачен хвощ[1] в хоромах
Ран[2] — *попал не рано ль*
скальд в приют омаров[3]?
У трески гостим мы
в море, брег не мреет,
водоросль мне цепко
выю обвивает,
выю обвивает[4].

Эту строфу Халли сложил, когда ему понадобилось срочно покинуть Англию, но ни на одном корабле для него не нашлось свобод-

ного места. Тогда он рассказал снаряжавшимся в плавание купцам, что услыхал эту вису во сне от некого «ужасного с виду» человека. Поскольку сон предсказывал грядущее кораблекрушение и гибель в морской пучине, купцы в страхе отказались от поездки, и Халли занял их место, признавшись владельцу корабля в обмане.

[1] *донный дланью навьей схвачен хвощ* — «донный хвощ» — водоросль; навь — мертвец, вставший из могилы.

[2] *в хоромах Ран* — «хоромы Ран» — море (Ран — богиня моря, жена морского великана Эгира). Согласно скандинавской мифологии, Ран владеет сетью, которой она ловит всех людей, утонувших в море.

[3] *в приют омаров* — в морскую пучину.

[4] Удвоение конечного стиха для придания висе большей силы и вескости обычно в строфах, приписываемых сверхъестественным существам; чаще всего оно встречается в стихах, якобы услышанных во сне.

5

Худо хвалу
сложил я ярлу[1],
драпу дрянней
дарили ль данам[2]?
Четырнадцать раз
в ней метр хромает,
да рифм с десяток;
пятится задом[3].
Так неумеха
свой стих слагает.

Эту вису, сочиненную в незамысловатом эпическом размере, Халли произнес в ответ на ревнивый вопрос Харальда Сурового, не случалось ли ему во время поездки за море складывать стихи в честь других правителей. Скальд говорит в ней об одной из своих проделок — околесице, выданной им за хвалебную песнь, которую он, будучи в Англии, сочинил о Харольде сыне Годвина (род. ок. 1022 г., погиб в битве при Гастингсе 14 октября 1066 г.).

[1] *ярлу* — имеется в виду Харольд сын эрла (ярла) Годвина, который в то время еще не был королем Англии, а правил в Уэссексе. Харольд был возведен на английский престол в январе 1066 г.

[2] *драпу дрянней дарили ль данам* — Эти стихи могут быть поняты и как указание на скандинавское происхождение ярла Харольда, и как намек на поэтическую несостоятельность и невежество датских скальдов: в «Пряди о Халли Челноке» рассказывается,

что находившийся при Харольде скальд заверил своего патрона, что хвалебная песнь (драпа), которую Халли сочинил в его честь и позднее сам назвал «околесицей», была хорошо сложена.

[3] *пятится задом* — По-видимому, имеются в виду синтаксические или композиционные недостатки панегирика в честь английского правителя. Перечисляя «технические» огрехи своей песни, что само по себе беспрецедентно для скальда, Халли прибегает в этой висе к терминам, не встречающимся ни в поэзии, ни в средневековых исландских поэтиках.

Хьёрт сын Олава (XI в.)

Дружинник Харальда Сурового, по происхождению исландец.

1

Глянь-ка на двор:
белый козел,
вишь, темноглаз,
да бородат,
копытом бьет,
детей берет,
он — козий сын
браниться рад.

Эту строфу — она сложена в эпическом размере — относят к «детским стихам», однако обстоятельства ее сочинения, изложенные в «Пряди о Хеминге сыне Аслака», скорее указывают на шуточный характер висы. Незадолго до похода в Англию Харальд Суровый отправляет гонцов к своей жене Эллисив (Елизавете), дочери Ярослава Мудрого, в Новгород за хранившейся у нее козлиной шкурой, наполненной серебром. Харальд вступил в брак с Эллисив зимой 1043/44 г., еще до того, как сделался правителем Норвегии. В «Саге о Харальде Суровом» рассказывается, что до своей женитьбы, на пути в Восточную Державу (на Русь) будущий конунг сложил посвященную невесте песнь в шестнадцать вис «с одинаковым припевом в каждой», названную «Висы Радости» [4, с. 410]. Из этой поэмы сохранилось шесть строф, с конца XVIII в. неоднократно переводившихся на русский язык (в том числе К. Н. Батюшковым и Н. М. Карамзиным; наибольшую известность получила баллада А. К. Толстого «Песня о Гаральде и Ярославне» (1869), отчасти представляющая собой вольное переложение стихов Харальда). При расставании с Эллисив Харальд пообещал, что приедет за женой, и оставил ей в залог большое богатство, сказав, что она сможет распоряжаться им как своей собственностью, если он не объявится по прошествии пятнадцати зим. Теперь же Харальд наказал своим посланцам, одним из которых

был Хьёрт, не возвращаться назад без козлиной шкуры и лежавших в ней богатств. В ответ на вопрос конунга, как было выполнено его поручение, Хьёрт и произнес эту вису.

Арнор Скальд Ярлов (ок. 1011 г. — после 1073 г.)

Один из виднейших исландских поэтов XI в. получил свое прозвище за службу оркнейским ярлам. Прославился в первую очередь хвалебной песней в честь норвежского конунга Магнуса Доброго, сложенной в новом восьмисложном четырехударном размере хрюнхент (букв. «льющийся размер» — ритмически он приближается к четырехстопному хорею), которая получила название «Хрюнхенда». Предполагают, что этот размер был введен в скальдический обиход Арнором.

Из «Хрюнхенды»

1

Магнус, слушай стих могучий,
лучше вас не знаю князя,
ютов конунг[1], доблесть вашу
я восславлю в песни плавной.
Ты, друг хёрдов[2], точно сокол,
ровни нет тебе средь равных,
быть твоей удаче выше
всех, пока не треснет небо.

[1] *ютов конунг* — т. е. конунг датчан. С 1042 г. Магнус Добрый был также правителем Дании.

[2] *друг хёрдов* — норвежский конунг (здесь — Магнус); хёрды — жители Хёрдаланда (совр. Хордаланн), области на западе Норвегии.

2

Гнать горазд, гроза обручий[1],
в бурны дали влаги вепря[2],
на корме, замаран морем,
коротаешь жизнь, о княже.
Зубр[3] взрезает зыбь проворно,
словно сокол, друг мой славный,
витязя не влек вовеки
краше быстрый струг по волнам.

[1] *гроза обручий* — муж (здесь: щедрый правитель).

[2] *влаги вепря* — «вепрь влаги» — корабль.

[3] *Зубр* — корабль Магнуса Доброго.

3

Позабыть тебя не сможет
род людской, гонитель татей[1],
не страшит в буране дротов[2]
ни клинок, ни пламя князя.
Что светило в ясном небе,
дивен твой скакун буруна[3],
славлю, ворог вора[4], ладной
я ладьи твоей величье.

[1] *гонитель татей* — конунг.

[2] *в буране дротов* — в битве.

[3] *скакун буруна* — корабль.

[4] *ворог вора* — муж.

4

Любо зреть, как лыжи хляби[1]
конунг мчит по склонам Мейти[2],
словно сонмы ратей тверди
князя[3] по волнам летели.
На земле, что Бог на небе,
чтим погонщик — *помнить будут*
воинство твое вовеки —
табуна межи моржовой[4].

[1] *лыжи хляби* — корабль.

[2] *по склонам Мейти* — по морю (Мейти — морской конунг, т. е. предводитель викингов).

[3] *тверди князя* — «князь тверди» — Бог.

[4] *погонщик... табуна межи моржовой* — четырехчленный кеннинг: «моржовая межа» — море, его «табун» — флотилия кораблей, ее «погонщик» — муж, конунг.

Эйнар сын Скули (XII в.)

Крупнейший исландский скальд XII столетия. До нас дошли почти полторы сотни сочиненных им строф (или фрагментов строф), в том числе хвалебная песнь и отрывки из примерно десятка других поэм.

1

Ярлманн, нечестивец,
днесь у бонда сбондил
— *ох, охоч же нехристь*
до харча — козленка.
Крут, — *корабль оглобли* —
поет кнут паяцу
заутреню — *в путах*
треплет прут с бесстыжим[1].

Обстоятельства сочинения этой строфы таковы. Скоморох по имени Ярлманн стащил козленка и съел его в пятницу, за что норвежский конунг Сигурд Крестоносец (1103–1130) велел задать ему порку. Эйнар заступился за беднягу. В ответ конунг сказал, что в его силах помочь Ярлманну: «Сложи-ка вису, а пока ты ее не закончишь, его будут пороть». К тому времени, как виса была готова, Ярлманну успели отвесить пять ударов.

[1] *корабль <...> с бесстыжим* — т. е. «прут треплет корабль оглобли (= повозку) с бесстыжим в путах» (с лежащим на повозке связанным Ярлманном).

2

Вдрызг взрывает волны
штевнем у Утстейна[1]
— *ветр* — жена, отважна, —
парус рвет на рее.
Лучше ношу нес ли
где скакун отменный
влаги[2]? Влек сквозь брызги
бриз межой прибрежной[3].

Эпизод, связанный с сочинением этой строфы, показывает, что запоминание с лету стихов скальдов представляло нелегкую задачу. Как-то раз конунг наблюдал отбытие из Бергена (города на западе Норвегии) великолепного корабля, принадлежащего одной знатной женщине, и пожелал, чтобы Эйнар сложил об этом вису, причем закончил ее прежде, чем корабль выйдет из залива. Скальд согласился выполнить распоряжение конунга, однако выдвинул встречное условие: конунг и семеро его дружинников должны запомнить по одному стиху из висы, а если не сумеют, выставят ему столько кувшинов меда, сколько не запомнили стихов. В итоге конунг смог повторить

лишь первый и последний стихи, тогда как дружинники не запомнили ничего.

[1] *у Утстейна* — остров Утстейн у западного побережья Норвегии, южнее Бергена.

[2] *скакун... влаги* — корабль.

[3] *межой прибрежной* — по морю.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 *Гуревич Е. А., Матюшина И. Г.* Поэзия скальдов. М.: Изд-во РГГУ, 2000. 752 с.

2 Исландские пряди / подг. Е. А. Гуревич. М.: Наука, 2016. 1006 с.

3 Младшая Эдда. М.: Ладомир, 1994. 256 с.

4 *Снорри Стурлусон*. Круг Земной. М.: Наука, 1980. 688 с.

REFERENCES

1 Gurevich E. A., Matiushina I. G. *Poeziia skal'dov* [Skaldic poetry]. Moscow, RSUH Publ., 2000. 752 p. (In Russ.)

2 *Islandskie priadi* [Icelandic þættir]. Ed. by E. A. Gurevich. Moscow, Nauka Publ., 2016. 1006 p. (In Russ.)

3 *Mladshaia Edda* [The Younger Edda]. Moscow, Ladomir Publ., 1994. 256 p. (In Russ.)

4 Snorri Sturluson. *Krug Zemnoi* [Heimskringla]. Moscow, Nauka Publ., 1980. 688 p. (In Russ.)

DOI: 10.22455/2500-4247-2016-1-3-4-357-364
УДК 821.134.2
ББК 83.3

МАНУЭЛЬ АЛЬТОЛАГИРРЕ. ФЕДЕРИКО ГАРСИА ЛОРКА, ДРАМАТИЧЕСКИЙ ПОЭТ (Вступительная статья, перевод с испанского, подготовка текста и комментарии Рафаэль Каррион Ариас)

Университет Гранады, Испания

Дата поступления статьи: 23 мая 2016 г.

Аннотация: В Отделе рукописей ИМЛИ РАН среди обширного материала писателей-антифашистов был обнаружен ранее неизвестный текст одного из ярких представителей «поколения 27 года», испанского поэта и издателя Мануэля Альтолагирре. Ярко, в поэтической манере написанный, в жанровом отношении этот текст представляет собой эссе, посвященное драматургическому творчеству Федерико Гарсиа Лорке. Проведенное исследование истории этого текста позволяет датировать его 1937 г., и можно предположить, что Альтолагирре создал две версии этого эссе: одну — предназначенную для испанского издания, другую — адресованную советским читателям.

Ключевые слова: Мануэль Альтолагирре, Федерико Гарсиа Лорка, драматургия Лорки, Гражданская война в Испании, антифашизм, неопубликованный текст.

Информация об авторе: Рафаэль Каррион Ариас — PhD философии, научный сотрудник, Университет Гранады, Калье-реаль-де-Картуха, 36-38, 18071, Испания. E-mail: rafacarrion@hotmail.com

MANUEL ALTOLAGUIRRE. FEDERICO GARCIA LORCA, DRAMATIC POET (Introduction, translation from Spanish, preparation of the text, and comments by Rafael Carrión Arias)

Rafael Carrión Arias

University of Granada, Spain

Received: May 23, 2016

Abstract: Several materials written by international anti-fascist authors have been recently found in the archives of the A. M. Gorky Institute of World Literature

of the Russian Academy of Sciences in Moscow. Among them, there is a short, hitherto unknown and unpublished essay on Lorca's dramatic art written in 1937 by Manuel Altolaguirre, a Spanish poet and editor belonging to the Generation of '27. A thorough analysis allowed me identify that the essay was published in 1937 and suggest that Altolaguirre wrote two versions of the same text addressed to Spanish and Soviet audience accordingly. This article introduces the essay and its author in Russia for the first time.

Keywords: Manuel Altolaguirre, Federico García Lorca, Lorca's play-writing, Spanish Civil War, anti-fascism, USRR, unpublished text.

Information about the author: Rafael Carrión Arias, PhD in Philosophy, Research Fellow, University of Granada (UGR), Calle Real de Cartuja, 36–38, 18071 Granada, Spain. E-mail: rafacarrion@hotmail.com

Мануэль Альтолагирре Болин (29 июля 1905, Малага — 26 июля 1959, Бургос) — испанский поэт, писатель, режиссер, издатель, наряду с такими писателями, как Хорхе Гильен, Рафаэль Альберти, Федерико Гарсиа Лорка, Педро Салинас, Дамасо Алонсо, Херардо Диего, Луис Сернуда, Висенте Алейксандре, Эмилио Прадос и др., принадлежал к «Поколению 27 года». Строго говоря, это больше чем поколение, мы говорим о гетерогенной группе авторов, разница в возрасте которых была около 15 лет и которые заявили о себе в 1927 г. в связи с празднованием трехсотлетия смерти Луиса Гонгоры. Их усилиями главный поэт испанского культеранизма был вновь «открыт» и вернулся читателям. Эта группа поэтов возникла не как реакция на предыдущие литературные движения («Поколение 98 года», «Поколение 14 года», авангард и т. д.), но как «кумулятивное» поколение, объединившее достижения всех предшествующих, даже и противоположных по взглядам направлений: оно вобрало в себя интеллектуальное и эмоциональное, романтическое и идеалистическое понимание искусства, пыталось объединить научное и популярное, всемирное и испанское, традиционное и новаторское. И всему этому предшествовало восхищение классическим искусством. Преимущественно лирическое, «Поколение 27 года» при этом не было только литературным, оно было открыто ко всем видам художественного творчества (романы, эссе, живопись, скульптура, архитектура, музыка, дизайн, комиксы и т. д). Это литературное объединение вынуждено было существовать в изгнании (внешнем и внутреннем) вплоть до окончания Гражданской войны (1936–1939).

Принято говорить, что поэты и писатели, входившие в эту группу, были связаны дружбой, тесными эмоциональными узами. Мануэль Альтолагирре в этом играл исключительно важную роль.

Поэт и издатель, свой первый журнал он назвал *Ambos* (1923), в 1925 г. в Малаге он открыл типографию *Sur* (Юг). Позже совместно с Эмилио Прадос он издавал журнал *Litoral* (Побережье, 1923), в ко-

тором печатались участники группы. Поскольку он был самым младшим из членов группы, его часто называли «Манолито» (маленький Маноло), а в воспоминаниях современники из-за его доброты, хороших манер, смирения и готовности прийти на помощь называли ангелом. Такая преданность друзьям и вовлеченность в издательские проекты стала более чем вероятной причиной меньшего по сравнению с другими представителями поколения количества его собственных литературных сочинений.

Педро Салинас, называя его «Дон Жуаном издательского дела», писал: «И его стихи! Как много мы обязаны Маноло, как много он сам не написал и все из-за того, чтобы были напечатаны наши собственные сочинения» (Цит. по: [1]). Альтолагирре был автором поэтических сборников: «Приглашенные острова и другие поэмы» (1926), «Одиночества вместе» (1931), «Конец любви» (1949), «Поэмы в Америке» (1955), посмертная его книга называлась «Жизнь» (1962). Его судьба словно бы осталась в тени славы его друзей. И даже сегодня некоторые критики все еще причисляют его к «малым поэтам» поколения. Однако нет сомнения, что благодаря ему многие великие произведения современной ему испанской поэзии, такие как «Очертания ветра» Сернуды или «Песни» Федерико Гарсиа Лорки, были опубликованы. Это одно уже делает его одной из ключевых фигур «Поколения 27 года».

Даже война не смогла остановить страсть Альтолагирре к поэзии и издательской практике. Когда он вступил в республиканскую армию, ему удалось взять с собой на фронт новую печатную машинку. После убийства в Гражданской войне его братьев Луиса и Федерико и его друга Хосе Мария Инохосо, накануне победы Франко в январе 1939 г. Мануэль Альтолагирре уехал во Францию. Его дочь Палома писала: «Мой отец <...> пересек Пиренеи пешком в феврале 1939. Он пришел в Перпиньян, где провел какое-то время сначала в концентрационном лагере, а затем в психиатрической клинике до тех пор пока не был освобожден Комитетом помощи французской интеллигенции и доставлен в Париж, где он в конце концов встретился с нами. Он был окончательно разрушен тем, что увидел, покидая Испанию» [2].

В Париже Мануэль Альтолагирре вступил в контакт с французским дадаистом и сюрреалистом Полем Элюаром. С помощью Макса Эрнеста и Пабло Пикассо в 1939 г. он перебирается на Кубу, где основывает очередное издательство. В 1943 он поселился в Мексике, где на деньги новой жены также стал заниматься издательской деятельностью и начал работать как сценарист. В 1952 г. он пишет сценарий к фильму Бунюэля «Лестница на небо». Он также написал сценарий и был режиссером фильма «Песнь песней». В 1959 г., поехав в Испанию представлять свой фильм на кинофестивале в Сан-Себастьяне,

после премьеры на пути в Мадрид он погиб в автокатастрофе. Из его поколения только Дамасо Алонзо присутствовал на похоронах.

Публикуемый текст «Федерико Гарсиа Лорка, драматический поэт» представляет собой авторизованную машинопись. На ней не указана дата, но поскольку в тексте упоминается гибель Лорки («славный мученик испанской революции»») и разговор идет о на тот момент еще не опубликованной пьесе «Дочери Бернарды Альбы» представляется вполне оправданной датировка этого текста —1937 г.

«Федерико Гарсиа Лорка, драматический поэт» — текст, который целиком, исключая последнее предложение, был напечатан как часть более обширного текста «Наш театр», в котором Альтолагирре описывает современный ему испанский театр, уделив особое внимание драматургии Валье Инклана и Гарсиа Лорки. «Наш театр» был опубликован в девятом выпуске журнала «Время Испании» в 1937 г., издаваемого Альтолагирре в Валенсии, куда он перебрался после начала гражданской войны. Речь идет о номере журнала, в котором были опубликованы восторженные слова Антонио Мачадо о СССР и известное письмо на испанском языке Томаса Манна, адресованное декану факультета философии Боннского университета в ответ на лишение его докторской степени из-за потери гражданства, — письмо, в котором он осудил ситуацию в довоенной Германии. Это был чрезвычайно острый с политической точки зрения номер, в котором было с очевидностью показано, в какой ситуации тогда оказался мир. Номер включал в себя также статью о концерте советских музыкантов, состоявшемся в консерватории Валенсии и организованном Испанской ассоциацией культурных связей с СССР. Поэт едва ли в этот период приезжал в СССР, известно только о его поездке в Лондон, где он редактировал журнал, посвященный памяти Сервантеса и Шекспира. Из его контактов с русской культурой того времени следует назвать выпущенные в его издательстве переводы на испанский язык двух произведений А. С. Пушкина «Каменный Гость» и «Пир во время чумы».

Федерико Гарсиа Лорка, драматический поэт

Прежде всего — услышать голоса Природы. В первой его комедии «Колдовство бабочки»[1] герои — насекомые. Федерико Гарсиа Лорка прогуливался по полям и селам, забывал стихи в траве, зверушки подходили к нему, и так начиналось лирическое действие. Все это сопровождалось музыкой. Федерико знал много испанских песен. Он

[1] «Колдовство бабочки» — символистская пьеса Лорки, впервые поставленная в Мадридском театре Eslava 22 марта 1920 г. Позднее Лорка будет говорить, что «Марьяна Пинеда» (1927) была его первой пьесой.

мог бы вспомнить их и сочинить в один и тот же момент. Он жил в своем «кортихо», на ферме, там в Андалусии, рядом с Гранадой

> “El lagarto y la lagarta
> Con delantalitos blancos”
> («Крокодил и крокодила
> С белыми воротничками»)

Он писал песни. Он был ребенком с яркими, творческими глазами, в которых отражался весь мир. Вслушавшись в Природу, всмотревшись в окружающую жизнь, он начинал поиски самого себя. Именно тогда появился на свет влюбленный Поэт. Он написал «Марьяну Пинеду», романтическую драму, в которой главная героиня, осужденная на смерть за вышитый флаг, более героиня любви, чем политический характер. Мы видим в «Марьяне Пинеде» яркое начало будущего великого литературного, поэтического творчества Лорки. В этой драме впервые появляются цыганские романсеро Лорки (Смерть Торрихос и Коррида в Ронде).

А его антология фольклора берет начало в таких монологах, как «Фрегат, фрегат любимый, / о, где ж твоя отвага, / где бег твой быстрый?»[2], а александрийские стихи из третьего эстампа[3] имеют то же самое ударение и то же самое богатство воображения, что поздние его знаменитые оды и элегии. Это из-за того, что «Марьяна Пинеда»

[2] Имеется в виду монолог Марьяны Пинеды. Явление шестое:
Фрегат, фрегат любимый,
о, где ж твоя отвага,
где бег твой быстрый?
Смотри, коварный бригантин
уж на тебя наводит пушки!»
(Задумчиво.)
Как охотно б я бродила
между звездами и морем,
опершись на бриз летучий,
как на прочные перила!
(С тоской в голосе.)
Педро, отыщи коня,
иль день тебе конем пусть служит!
Скорей, скорей! Они идут,
чтоб жизнь мою похитить!
Пришпорь коня, примчись, как вихрь!
(Плачет.)
«Фрегат, фрегат любимый,
о, где ж твоя отвага,
где бег твой быстрый?
Смотри, коварный бригантин
уж на тебя наводит пушки!» (перевод Ф. Кельина)

[3] Пьеса поделена на эстампы и явления.

более литературная работа и менее сценическое действие, более лирическое и менее драматическое произведение, поскольку в каждом характере мы слышим собственный голос поэта без каких-либо сущностных различий.

Он обычно говорил мне: «Я прежде всего драматический поэт». И произнося это, он выражал потаенную творческую радость. Когда он выпустил свою «Кровавую свадьбу» — мы увидели в нем нового Лопе де Вега испанского театра. В его «Чудесной башмачнице» мы почувствовали, что Мольер вернулся к жизни. В «Йерме» Сенека и Гарсиа Лорка встретились. Он думал написать греческую трагедию и рассказал мне сюжет: «В Кордобе жил богатый фермер с сыном, и одинокий юноша был влюблен в кобылу. Его отец, желая положить конец этому чувству, отвел животное на ближайший рынок, чтобы продать ее. Сын, узнав об этом, пошел туда. Эта кобыла, белая кобыла, увидев его, радостно прыгнула через изгородь, за которой она томилась вместе с остальным скотом. Кобыла и юноша вернулись в деревню. Отец, увидев их, взял ружье, выстрелил в животное и убил его. Сын, в бешенстве взяв топор, убил в гневе отца». Лорка не написал эту пьесу, но я упоминаю об этом, чтобы показать, как далеко, к каким непостижимым мифам поэтическое воображение, помимо его сознания, уносило поэта прочь от всего земного. Он был подобен Эсхилу нашего времени.

После частного чтения «Дочери Бернарды Альбы»[4] — самой последней его трагедии (неопубликованной и незавершенной), — в которой заняты только женщины, Федерико сказал мне: «Я убрал многие вещи в этой трагедии, многие легкие песенки, небольшие баллады и стишки. Я хотел, чтобы мое театральное произведение было одновременно величественным и простым».

Федерико Гарсиа Лорке удалось добиться этой торжественности и простоты в своей последней трагедии, которую я считаю одной из основополагающих работ современного театра. Он достиг этого в борьбе со своим темпераментом, который всегда вел его к барочному и пышному стилю в нашей литературе.

Хотелось бы, чтобы товарищи в СССР прочитали бы и увидели удивительные драмы и комедии Федерико Гарсиа Лорки, нашего великого драматического поэта и наиболее известного мученика испанской революции.

---

[4] Завершена 19 июня 1936 г., за два месяца до гибели Лорки. Окончательное название пьесы «Дом Бернарды Альбы». Впервые была поставлена в Avenida театре в Буэнос-Айресе в 1945 г.

Federico García Lorca,
Poeta dramático

Empezó escuchando las voces de la Naturaleza. En su primera comedia "El maleficio de la mariposa" los personajes eran insectos. Federico García Lorca se paseaba por el campo, olvidaba sus versos entre el césped, acudían los pequeños animales y empezaba la acción lírica. Todo ello con música. Federico sabía muchas canciones españolas. Las recordaba y las podía inventar. Vivía en su cortijo, allá en Andalucía, cerca de Granada.

"El lagarto y la lagarta
Con delantalitos blancos."

Escribía canciones. Era un niño con unos claros ojos creadores en donde se reflejaba todo el Universo. Luego de escuchar la voz de la Naturaleza, después de contemplar la vida exterior, empezó a buscarse a sí mismo. Entonces nació el poeta enamorado. Escribió "Mariana Pineda," su drama romántico, en que la protagonista, condenada a muerte por bordar una bandera mas que personaje político tiene el carácter de heroína del amor. En "Mariana Pineda" se encuentran magníficos antecedentes de la gran labor literaria, poética, que García Lorca iba a realizar. En este drama aparecen sus primeros <u>romances gitanos</u>: "La muerte de Torrijos" y "La corrida de Ronda." Vemos también que su cancionero popular se inicia en algunos monólogos: "Ay, que fragatita real corsaria" por ejemplo; y que los alejandrinos del tercer acto son del mismo acento y tienen la misma riqueza imaginativa que sus famosas odas y elegías posteriores. Por todo esto "mariana Pineda" es una obra literaria mas que teatral, mas lírica que dramática, ya que casi siempre en todos los personajes se escucha indistintamente la personalísima voz del poeta sin que se marquen las diferencias esenciales a los distintos temperamentos.

Me decía: "yo soy ante todo poeta dramático". Y al decirlo expresaba un secreto júbilo creador. Cuando estrenó con clamoroso éxito "sus Bodas de sangre" veíamos en él al nuevo Lope de Vega del Teatro Español. En su "Zapatera prodigiosa" sentíamos a Moliere que revivía. En "Yerma", Séneca y García Lorca se encontraron. Pensaba escribir una tragedia griega y me contaba el argumento: "En Córdoba vivía un rico labrador con su hijo, mozo solitario, que estaba enamorado de su jaca. El padre, para contrariar estos amores, se llevó al animal a una feria vecina para venderle. El hijo se enteró y fué por su jaca al mercado. La jaca que era blanca al verle saltó con alegría la empalizada en donde estaba presa con el restante ganado. Volvieron jaca y mozo hasta el pueblo. El padre que los vio fué por su escopeta y disparando contra el animal le dejó muerto. El mozo enloquecido con un hacha furiosamente mató a su propio padre". Nunca escribió esta obra pero cito este tema para demostrar que su fantasía le

llevaba mas allá de lo humano por encima de su conciencia a los mitos mas incomprensibles, como un Esquilo de nuestro tiempo.

Después de una lectura íntima de "Las hijas de Bernarda Alba" su última tragedia, inédita y sin estrenar, en la que sólo intervienen mujeres, Federico me decía: "He suprimido muchas cosas en esta tragedia, muchas canciones fáciles, muchos romancillos y letrillas. Quiero que mi obra teatral tenga severidad y sencillez."

Federico García Lorca alcanzó en grado sumo sencillez y severidad en su última tragedia que considero una de las obras fundamentales del teatro contemporáneo y consiguió esas cualidades luchando contra su propio temperamento que le ha llevado siempre a lo mas barroco y exuberante de nuestra literatura.

Ojalá un día los camaradas de la U.R.S.S. puedan leer y ver representar los maravillosos dramas y comedias de Federico García Lorca, nuestro gran poeta dramático y el mártir más glorioso de la revolución española.

Manuel Altolaguirre

REFERENCES

1 Aguilar A. El centenario del poeta e impresor Manuel Altolaguirre saca a la luz su obra inédita. *El País*, 8th Mayo 2005. Available at: http://elpais.com/diario/2005/05/08/cultura/1115503203_850215.html (Accessed 18 April 2016)

2 García M. *Memorias de posguerra*. Valencia: Publicacions de la Universitat de Valencia, 2014. 442 p.

DOI: 10.22455/2500-4247-2016-1-3-4-367-398
УДК 82-6
ББК 83.3 (4)

«ТВОЙ П.К.В.» НЕОПУБЛИКОВАННЫЕ ПИСЬМА ПАУЛЯ ШЕЕРБАРТА ЭРИХУ МЮЗАМУ

© 2016 г. А. Н. Беларев

Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 19 августа 2016 г.

Аннотация: Данная публикация посвящена материалам архива немецкого писателя-анархиста Эриха Мюзама (1878–1934) из фондов отдела рукописей ИМЛИ РАН. Мы публикуем три письма немецкого фантаста Пауля Шеербарта (1863–1915) Мюзаму и одно письмо Шеербарта, адресованное немецкому писателю Хансу Хайнцу Эверсу. В письмах Мюзаму речь идет о переговорах с издательствами Мюнхена и Берлина в 1909 г. о публикации произведений Шеербарта. В письме Эверсу Шеербарт рассказывает о ходе работ по конструированию вечного двигателя, над созданием которого он работал в течение 1908–1909 гг. Текст писем приводится на немецком языке и в переводе на русский язык. Каждое письмо снабжено комментарием. Публикация предваряется вступительной статьей, в которой обсуждаются основные этапы жизни и творчества П. Шеербарта, особенности проблематики и поэтики его произведений. Особое внимание уделено специфике эпистолярного наследия немецкого фантаста. Письма к Мюзаму свидетельствуют о дружбе и творческом сотрудничестве обоих писателей. В этой связи мы останавливаемся на истории их совместной работы над проектом сатирической газеты «Фатерланд». Материалы, связанные с этим неосуществленным проектом, также находятся в фонде Мюзама. Отдельно в статье обсуждается структура и история архива Мюзама. Судьба архива в полной мере отражает трагизм истории XX в. Супруги Мюзам стали жертвами тоталитарных режимов: Эрих — нацизма, его супруга Ценцль — сталинизма. История архивных документов неразрывно связана с судьбой этих людей. Во вступительной статье мы специально останавливаемся на биографии вдовы Мюзама Ценцль. Это позволяет ответить на ряд вопросов, связанных с архивом Мюзама. Как рукописи попали в Советский Союз? Сохранил ли архив целостность? В статье также уделено внимание истории публикации писем Шеербарта из архива Мюзама.

Ключевые слова: Пауль Шеербарт, Эрих Мюзам, Ценцль Мюзам, Ханц-Хайнц Эверс, письма, архив, ИМЛИ.

Информация об авторе: Александр Николаевич Беларев — аспирант, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 Москва, Россия. E-mail: abelarev@gmail.com

"YOUR P.C.W." THE UNPUBLISHED LETTERS OF PAUL SCHEERBART TO ERICH MÜHSAM

Alexander N. Belarev

A. M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Received: August 19, 2016

Acknowledgements: I would like to express my gratitude to Dr. Conrad Piens, editor of the Complete Diaries of Erich Mühsam for the valuable information on the history of Mühsam's archive and bibliography of his works and to Dr. Detlef Thiel, editor of the Complete Works of Salomo Friedlaender/Mynona and one of the best conoisseurs of Paul Scheerbart's work for his valuable comments, suggestions, and help with preparing this publication.

Abstract: The archive of a German writer and anarchist Erich Mühsam (1878–1934) is a significant but "unexplored" part of the manuscript collection of the A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. I publish three letters of a German science fiction writer Paul Scheerbart (1863–1915) to Mühsam and a postcard that Scheerbart sent to a German writer Hans Heinz Ewers. The letters to Mühsam record negotiations with publishing houses in Munich and Berlin about the publication of Scheerbart's manuscripts (1909). In the postcard to Ewers, Sheerbart writes about the progress in his work on the perpetual motion machine that he tried to construct in 1908–1909. The letters are published in German with Russian translation and commentary. The introductory article gives an overview of Scheerbart's life and career, the specificity of his works, their problematics and poetics and especially focuses on Scheerbart's epistolary heritage. These letters are the token of friendship and professional collaboration of the two writers that is reflected in their mutual work on the unrealized project of publishing a satirical newspaper "Vaterland." The IWL archives contain the unpublished manuscripts of Scheerbart and Mühsam related to this project as well. The history and the structure of the Mühsam archive is another aspect covered in the introductory article. Both Erich and Zenzl Mühsam were victims of totalitarian regimes. Erich was killed by the Nazis and his spouse Zenzl spent many years in Soviet labor camps. The history of the Mühsam manuscripts became intertwined with Zenzl's life. That is why the article devotes space to Zenzl's biography and attempts to answer the following questions connected to the archive: how did the manuscripts get to the Soviet Union? Why is the archive uncomplete? Finally, I discuss the publication history of Scheerbart letters from the IWL collection.

Keywords: Paul Scheerbart, Erich Mühsam, Zenzl Mühsam, Hans-Heinz Ewers, letters, archive, IWL.

Information about the author: Alexander N. Belarev, postgraduate student, A. M. Gorky Institute of the World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: abelarev@gmail. com

Данная публикация посвящена материалам Отдела рукописей ИМЛИ РАН из фонда немецкого писателя-анархиста Эриха Мюза-

ма (1878–1934)[1]. Материалы фонда, его история и структура изучены недостаточно, поэтому мы сочли необходимым более подробно остановиться на этих вопросах во вводной части нашей публикации и примечаниях. Мы обратились к документам фонда в ходе работы над диссертацией о творчестве немецкого фантаста Пауля Шеербарта (1863–1915). Шеербарта и Мюзама связывали долгие годы тесной дружбы и творческого сотрудничества[2]. Мюзам высоко ставил Шеербарта как писателя-юмориста и пацифиста. Его перу принадлежит целый ряд замечательных рецензий на произведения Шеербарта, в которых он пытался привлечь внимание современников к творчеству своего друга[3].

По нескольким причинам нам показалось важным предварить нашу небольшую по объему публикацию своеобразным ознакомительным введением. Во-первых, творчество и биография Пауля Шеербарта исследованы в нашей стране недостаточно. Во-вторых, материалы фонда Мюзама в целом слабо изучены российскими германистами[4]. В еще большей степени это касается той части фонда, которая связана с Шеербартом. Поэтому мы поставили перед собой задачу во вступлении и комментариях обозначить основные этапы жизни и творчества писателя и очертить круг идей и проблем, существенных для понимания текстов немецкого фантаста.

Пауль Шеербарт был многосторонне одаренной личностью: поэтом, прозаиком, драматургом, художественным критиком, теоретиком архитектуры. Его творчество от публикации первого романа в 1889 г. до выхода последней книги в 1914 г. фактически охваты-

---

[1] Ф. 4. На истории поступления архива Э. Мюзама в ИМЛИ мы остановимся ниже. В соответствии со справкой, составленной 21.06.1997 сотрудником ОР ИМЛИ РАН ст. науч. сотр. Е.Ю. Литвин, полная научная обработка и описание фонда были закончены к середине 1966 г. Фонд состоит из двух разделов (описей), включающих в себя 450 единиц хранения. В первом разделе (описи) 116 ед. хранения, состоящих из художественных произведений писателя, его дневников и записных книжек, биографических материалов и писем. Вторая опись состоит из переписки Э. Мюзама и его жены К. Мюзам. В описи 334 ед. хранения.

[2] Покинув родной Любек, в 1901 г. Мюзам поселился в Берлине в качестве свободного писателя. К этому времени, видимо, относится его знакомство с Шеербартом.

[3] Считаем целесообразным привести перечень этих публикаций (см. список литературы [5; 6; 7; 8; 11]), поскольку работу и над библиографией прижизненных сочинений Шеербарта, мемуаров и рецензий о нем нельзя считать законченной до сих пор. Достаточно указать на тот факт, что первоначальный вариант мюзамовского очерка «Шеербартиана» 1911 г. [6] не вошел в трехтомное издание “Über Paul Scheerbart. 100 Jahre Scheerbart-Rezeption,” являющееся наиболее полным на данный момент источником информации по рецепции творчества Шеербарта в Германии [28].

[4] Известный российский германист Нина Сергеевна Павлова, пожалуй, первой начала серьезную работу с архивом Мюзама. В своей кандидатской диссертации 1962 г. [2] и в книге о творчестве поэта 1965 г. [1] она постоянно обращается к дневникам Мюзама.

вает период смены парадигм в немецкой литературе, то время, которое в немецкой культурологии принято называть временем «вокруг 1900 г.» Этот период «междуцарствия» на «языке» литературных направлений можно обозначить как этап перехода от натурализма к экспрессионизму. Но гораздо важнее, что в это время совершался не календарный, а действительный мировоззренческий переход к новому веку. Необходимо обратить внимание и на то, что большая часть жизни писателя приходится на так называемый период грюндерства, началом которого стала победа Германии во франко-прусской войне и основание Германской империи в 1871 г. Стремительная индустриализация, с одной стороны, осуществляла мечты о благотворности и неизбежности прогресса, с другой стороны, разрушала традиционные формы социальной жизни, создавала тревожное чувство утери твердой почвы и духовных ориентиров. Не случайно властителями дум нового поколения становятся Шопенгауэр и Ницше. Оптимизм всепобеждающего разума начинает отступать перед волей, философская система — перед литературной спонтанностью, воображение, иллюзия и символ выходят на первый план. Уже в 1892 г. Шеербарт со своим другом, писателем и переводчиком Отто Эрихом Хартлебеном создает «Издательство немецких фантастов». Издательство, по мысли Шеербарта, должно было объединить литераторов, порвавших с натурализмом и заложить основы нового направления. Оно, ориентируясь на французских и бельгийских символистов, поставило бы во главу угла фантастику и гротеск. Уже в ранних «восточных» романах писателя начинает складываться круг его любимых тем и мотивов: экзотические культуры и религии, декоративное и символическое искусство Востока, встреча с потусторонним. Позже на смену восточной экзотике придет космическая фантастика. В планетных романах и астральных новеллах героями станут неземные существа, открывающие для себя великолепие космоса. Среди его поэтических произведений особого внимания заслуживает сборник «Похмельная поэзия» (“Katerpoesie”) [21]. Он представляет собой сочетание поэтического абсурда, черного юмора, пародии на поэтические штампы и тексты графоманов. Лирический герой здесь балансирует на грани самопародии[5]. Стихи Шеербарта часто исполнялись на сцене немецких кабаре. Важно отметить, что они серьезно повлияли на развитие немецкого поэтического авангарда[6]. В драматургии Шеербарт одним из первых призвал к минимализму в сценографии, к тому, что он на-

[5] Сборник в числе прочих стихотворений Шеербарта вышел на русском языке в 2012 г. [3].

[6] Характерно, что Христиан Моргенштерн называл свои стихи «шеербартиадами». Большой интерес к текстам Шеербарта проявляли дадаисты. После Второй мировой войны члены объединения австрийских авангардистов «Венская группа» видели в немецком фантасте своего предшественника.

зывал «простой сценой». Он добивался неповторимого эффекта абсурда, сочетая на сцене повседневность, фантастику и буффонаду. В связи с этим необходимо отметить, что писателя увлекала идея космического театра, в котором персонажами будут разумные планеты и кометы. Такой театр соединил бы в себе черты цирка, миракля, ярмарочной панорамы и планетария.

Шеербарт стремился в своем творчестве отразить новую концепцию познания, предполагавшую критику представления о реальности как о надежном фундаменте восприятия, науки и искусства. Внешний мир принимает у него характер калейдоскопической игры образов. Произведения писателя убеждают в том, что калейдоскоп и кристалл являются лучшими метафорами процесса познания. Жесткие формы окружающего мира обретают прозрачность, расплавляются в бесконечной игре света на гранях «мирового кристалла». Художник наделяется в текстах Шеербарта не ролью регистратора реальности, а задачей демиурга, способного сконструировать новый мир. Встречу с другим миром, с Иным и Новым Шеербарт чаще всего описывает в форме экзотического «колониального» или космического путешествия. Иногда оно принимает формы фантастической экскурсии по миру как музею или промышленной выставке. Здесь важно отметить, что Шеербарт стал одним из создателей новой немецкой фантастики. Он тем не менее отталкивался от канонической научно-назидательной фантастики Жюля Верна и его немецкого последователя Курда Лассвица[7]. «Астральная литература» Шеербарта отличается и от «готической» фантастики Х. Х. Эверса и Г. Майринка[8]. Если попытаться распустить ковер шеербартовской прозы на нити, то можно увидеть, как в своих планетных романах он создает уникальный сплав целого ряда идей. Прежде всего, это идея немецкой натурфилософии о становлении Бога природой, о космосе как едином органическом целом. Спиритизм был близок писателю своим представлением о коммуникативной прозрачности миров и возможности диалога вне рамок привычной реальности. Вообще, такие явления, как спиритизм, телепатия, гипноз, для немецкого фантаста, как и для многих его современников, находили неожиданное соответствие в новейших открытиях науки: электромагнитном поле, радиоволнах, рентгеновском излучении. Близки писателю были и концепция радикального

[7] Естественно, реальное взаимодействие с традицией научной фантастики было гораздо сложнее. Шеербарт активно использует материал научных романов, чтобы привлечь читателя, но при этом пародирует их, смещает акценты, переходя от прославления прогресса и науки к проблематике рождения разумных существ новой эпохи. Техника понимается Шеербартом прежде всего как инструмент, позволяющий увидеть мир в его истинной форме единого разумного организма. Преображение мира чаще связывается им не с революцией в технике, а с революцией в искусстве.

[8] Как с первым, так и со вторым его связывали дружеские отношения.

эволюционизма, предполагавшая дальнейшее совершенствование человеческого организма, и идея «органопроекции» как продолжения эволюции неорганическими средствами. В теософских сочинениях Шеербарта привлекало то, что биологической эволюции они противопоставляли модель эволюции как зарождения жизни и сознания в духовных мирах. Крайне интересно в этой связи проанализировать ранние лекции будущего основателя антропософии Р. Штайнера и его изложение духовно-космической эволюции человечества как череды эпох. Можно предположить, что Шеербарт, посещавший лекции Штайнера, использовал, по-своему трансформируя, целый ряд штайнеровских образов в своих литературных и графических картинах планетной жизни[9]. Важна для Шеербарта и характерная для многих мистических доктрин идея бесконечной цепи духовных миров и их связи с материальным миром в системе влияний и корреспонденций. Своеобразное игровое переосмысление практики колониализма позволяет героям Шеербарта распространять и усваивать новые концепции от Берлина до Суматры и далее вплоть до орбиты Сатурна. Здесь, несомненно, сказалось влияние пиетизма, к учению которого Шеербарт приобщился в отрочестве. Пиетизм всячески поощрял миссионерскую деятельность, и именно этот путь Шеербарт намеревался выбрать в юности. Особое значение пиетизм придавал личному самосовершенствованию верующего, неповторимости индивидуального пути к Богу в чувстве и поступке.

Близость к кругу Густава Ландауэра объясняет значение идей анархизма для Шеербарта. Анархизм в Германии был тесно переплетен с историей литературы. Именно литературные журналы, а не политические объединения были в то время основным местом кристаллизации анархистских идей и консолидации сторонников этой идеологии. Ближайшие друзья Шеербарта принадлежали к различным течениям анархизма: Станислав Пшибышевский, Саломо Фридлендер/Минона, Ансельм Рюст. Для мировоззрения Мюзама, например, был характерен синтез концепций теоретиков анархизма (Прудона, Бакунина, Кропоткина, Ландауэра[10]) с индивидуализмом Штирнера. Фридлендер и Рюст последовательно придерживались индивидуалистического анархизма Штирнера в сочетании с идеями Ницше. Они издавали журнал «Единственный», в котором уже после смерти немецкого фантаста не раз печатались его тексты. В свойственной ему юмористической манере он использовал, обыгрывал или переосмыслял целый ряд идей анархизма. Так, писатель не раз

[9] Штайнер также был хорошо знаком с его текстами. Кроме того, они знали друг друга по кружку О. Хартлебена. Штайнер оставил о Шеербарте небольшой мемуарный очерк [27].

[10] Мюзам, кстати, был его ближайшим учеником.

говорит, фактически цитируя Бакунина, о превращении европейских государств в «Соединенные штаты Европы». В своих космических романах он проектирует общество, в котором взаимное уважение индивидуумов, их вера в силу убеждения, способность посвятить себя общему делу без утери личностной уникальности, делают государственную машину, построенную на демонстрации силы и применении насилия, избыточной.

Нельзя забывать о сатирической составляющей шеербартовской фантастики. Засилье государства во всех областях немецкой жизни, цензура, национализм, милитаризм и мечта о мировом господстве — все эти черты идеологической и повседневной жизни кайзеровской Германии последовательно высмеиваются Шеербартом и доводятся до абсурда. Шеербарт был последовательным пацифистом[11], и начало Первой мировой войны стало для него страшным потрясением[12]. Инопланетяне у Шеербарта являются не «подданными», а, скорее, сотрудниками; лидеры планетных сообществ не прибегают к насилию, а доверяют слову и очевидности истины. Представления землян Шеербарт подвергает «остраняющей» экспертизе глазами инопланетных существ. Они полностью лишены фетишизации знаков социального положения (чинов, званий, титулов). Вообще, многие немецкие интеллектуалы грани веков (и Эрих Мюзам также принимал в этом активное участие) стремились создать новые формы социального взаимодействия (колонии художников, кружки), способные сбалансировать творчество и повседневность, личность и коллектив, vita activa и vita contemplativa. Достаточно вспомнить «Фридрихсхагенский литературный кружок», «Новое общество» братьев Харт или колонию в Монте Верита близ Асконы[13]. Эти и им подобные объединения легли в основу так называемого движения за реформирование жизни (Lebensreform). Под реформой здесь понималось комплексное преобразование жизни, включавшее изучение и применение восточных духовных практик, нетрадиционную медицину, активные занятия спортом, вегетарианство и отказ от употребления алкого-

[11] В 1909 г. он даже пытался в своем памфлете «Развитие воздушного милитаризма и ликвидация европейских армий, крепостей и флотов» использовать потенциал военно-технической машины с целью ее самоуничтожения. Он развивал идею отмирания традиционных армий на фоне разработки новых видов вооружений [18].

[12] Многие считали, что это потрясение фактически стало одной из причин смерти писателя. Позже распространилась легенда о том, что Шеербарт в знак протеста против войны отказался от приема пищи. На самом деле причиной смерти писателя был инсульт.

[13] Шеербарт и Мюзам были близко знакомы с лидерами этих сообществ. В «годы странствий» (1904–1908) Мюзам некоторое время жил в швейцарском городке Аскона, активно участвуя в жизни колонии «Монте Верита» («Гора истины»), организованной интеллектуалами-аутсайдерами из разных стран. Эти события также нашли отражение в переписке с Шеербартом.

ля и табака, новую культуру тела (нудизм), слияние с природой в ежедневном физическом сельскохозяйственном труде, «бегство» из городов, увлечение разными формами туризма от образовательных экскурсий до альпинизма. Идея подобных объединений творческих личностей вызревала в среде богемы. Во-первых, потому что богема стремилась инвестировать в новые социальные проекты свой неформальный социальный опыт, свои амбиции духовной элиты, свою способность к синтезу различных религиозных, национальных, политических традиций. Во-вторых, статус аутсайдеров, «выключенность» из устоявшихся социальных механизмов, небрежение общественными конвенциями не только создавали риск цинизма, имморализма и нарциссизма, но и позволяли представителям богемы занять уникальную критическую позицию по отношению к системе власти, формам образования, карьеры, повседневности и языка. Не случайно именно в этой среде вызревали многие течения общественной и культурной жизни Германии того времени. Шеербарт и Мюзам были ярчайшими представителями немецкой богемы. Эрих Мюзам в своей «Шеербартиане»[14] создал образ вечно нуждающегося, лишенного признания литератора-аутсайдера, но одновременно мудреца, голос и смех которого общество позволяет себе не слышать. В мемуарной литературе о Пауле Шеербарте сформировался в значительной степени поддерживаемый самим автором образ «мудрого клоуна», немецкого Ли Бо, бесприютного поэта, сочиняющего свои космические рассказы в дыму берлинских кафе, вечно голодного и поэтому пьянеющего от одной рюмки, вечно пьющего за чужой счет, но сразу пьющего на брудершафт и мгновенно переходящего с каждым на «ты», возмещающего своим собутыльникам финансовый ущерб потоком шуток, громогласным и заражающим хохотом, чередой проказ, а главное — литературных импровизаций. Стоит отметить, что подобная мифологизация образа писателя нанесла восприятию его творчества больше вреда, чем пользы. Переходящие из одного предисловия в другое рассказы о чудачествах Шеербарта (реальных или выдуманных) отвлекали и часто продолжают отвлекать читателей от пристального чтения его книг. Воспоминания современников далеко не всегда соответствовали действительности или ее значительно искажали. Сам Шеербарт создал собственного литературного двойника, вдохнув новую жизнь в образ

---

[14] Так назывался очерк Мюзама о немецком фантасте. Первый вариант этого очерка был напечатан в 1911 г. (еще при жизни Шеербарта) в газете «Дойтче монтагсцайтунг» [8]. Переработанный и расширенный вариант был опубликован в газете «Фоссише цайтунг» в 1928 г. [11]. В 1949 г. именно второй вариант вошел в качестве одной из глав в книгу «Имена и люди. Неполитические воспоминания» (“Namen und Menschen. Unpolitische Erinnerungen”) [9]. Здесь мы имеем в виду именно «Шеербартиану» 1928 г.

барона Мюнхгаузена. Этот герой может любой застольный разговор обратить в политическую речь или литературный манифест и тут же представить анекдотом или самопародией.

Шеербарт действительно часто нуждался в самом буквальном смысле слова, о чем свидетельствуют многие воспоминания и письма[15]. Друзья вынуждены были даже создать специальный фонд помощи, который дал бы писателю возможность оплачивать аренду квартиры. Так и не получив высшего образования и не имея профессии или состоятельных родственников, которые могли бы обеспечить его материально, не обретя громкого литературного успеха, Шеербарт вечно находился в поиске литературного и журналистского приработка. Написание больших романов откладывалось из-за постоянной необходимости писать критические статьи, искусствоведческие обзоры, заметки, репортажи. Позже многие из этих миниатюр он включал в свои романы. Так родился своеобразный жанр романа в интермедиях, где разножанровые прозаические миниатюры и стихотворения скрепляются в единое целое рамочной конструкцией. Конструктивно эти произведения напоминали о структуре представлений в варьете, кабаре и цирке. Газеты в то время во множестве публиковали литературные произведения, и литераторам было даже выгоднее писать короткие тексты в прессу, чем издавать большую книгу. Хотя часто гротескные тексты Шеербарта печатались и воспринимались как курьезы, они повлияли на становление прозы немецкого экспрессионизма.

Стремлением интегрировать в литературу передовой опыт других искусств объясняется обилие в прозе Шеербарта экфрастических описаний. Он нередко представлял космос как “Kunstwerk” и создавал на страницах своих книг визионерскую архитектуру. Архитектурная одержимость Шеербарта коренилась в желании смоделировать идеальную среду для человека будущего, открыть человечество токам животворящей космической энергии, духовного света. Рефреном этих архитектурных поисков стала идея прозрачности и прозрачной постройки. Проницаемость архитектуры здесь не есть самоцель: она передает in nuce транспарентность всех слоев мироздания, убеждает в абсурдности индивидуализма, намекает на возможность преодоления порога духовного мира. Прозрачность субъекта, ощущений, языка, вещей призвана создавать бесконечную перспективу и откладывать «завершение» мироздания. Основная задача героя у Шеербарта — увидеть или вступить в новый мир, в котором метаморфоза и бесконечное движение являются основными принципами.

[15] В его переписке, к примеру, множество писем с просьбами одолжить денег. Надо, однако, заметить, что исследователи творчества Шеербарта слишком часто склонны безоглядно доверять мемуарной литературе. Это касается и утверждений о нищете фантаста. Более объективную и обоснованную позицию в этом вопросе занимает в своих работах М. Рауш.

Именно в этом контексте следует воспринимать известный архитектурный трактат-манифест Шеербарта «Стеклянная архитектура» (Glasarchitektur) 1914 г., ставший одним из важнейших документов архитектурного авангарда [20].

Теперь, когда мы коснулись многочисленных «связей» и «влияний», необходимо отметить, что при всем их богатстве Шеербарту удалось создать ни на что не похожий литературный универсум и выработать уникальный художественный язык. Наиболее точно эту целостность стиля и мировоззрения в 1911 г. описал Эрих Мюзам в первом варианте своего критико-биографического очерка «Шеербартиана». Мюзам отмечает, что лейтмотивом у писателя становится «презрение к земному», противопоставленное «поклонению космическому» [8]. Шеербарт, по мнению Мюзама, обладает мировоззрением, «которое в своей целостности, последовательности и масштабности содержит целую философскую систему» [8]. Он обратил внимание и на новаторский стиль Шеербарта. Немецкий фантаст в своих планетных романах отказывается от всякой стилистической патетики. Он, по мнению критика, использует такой стиль, который можно было бы назвать «стилизованным народным жаргоном», «ясность, простота и уверенность которого всюду выдают поэта» [8]. В его книгах, действительно, создавался неповторимый эффект сочетания «астральной» тематики с обыденным языком, особого напряжения между содержанием и формой.

Фигура этого автора, его личность и творчество в последние годы начали вызывать особый интерес литературоведов, историков архитектуры и культурологов. Во многом творчество и биография писателя остаются неисследованными. В академической среде интерес к Шеербарту нередко вызывает непонимание, а порой и пренебрежение. Долгие годы Шеербарт оставался диссертационным автором. Это при том, что почитателями таланта немецкого фантаста были такие личности, как Бруно Таут, Адольф Бене, Гершом Шолем, Вальтер Беньямин.

Работы о Шеербарте и его собственные тексты труднодоступны. Уже вскоре после смерти автора его произведения стали библиографической редкостью. Большая часть архива писателя утеряна. Некоторые документы утрачены безвозвратно. Так, во время Второй мировой войны сгорел архив одного из крупнейших издательств Германии «Мюллер ферлаг», с которым Шеербарт сотрудничал активнее всего. Поэтому в большинстве случаев исследователи творчества фантаста лишены возможности работать с рукописями. С исчезновением архива были утеряны и ответы корреспондентов на его письма. При исследовании и издании переписки Шеербарта мы чаще всего имеем дело только с текстами его собственных писем. Ответы можно

лишь реконструировать. Архив писателя долгое время находился под контролем Хельмута Дравса-Тиксена, который, предположительно, сам возвел себя в статус душеприказчика автора. Его роль в рецепции и публикации наследия писателя далеко не однозначна. Если на определенном этапе он стал инициатором переиздания целого ряда произведений фантаста, то впоследствии, скорее, замедлял этот процесс, являясь единственным обладателем прав на рукописи Шеербарта. После смерти Дравса-Тиксена, по некоторым данным, из его квартиры исчезла часть оставшихся рукописей. Права на переиздание произведений писателя стали свободными лишь в 1985 г.

Сам писатель оставлял (и делал это намеренно) весьма скудные биографические данные, считая историю собственных перевоплощений, т. е. некую космическую биографию, более существенной. Поэтому реконструкция биографии писателя также представляет собой нелегкую задачу. Уже долгие годы ученые, библиофилы и поклонники творчества Шеербарта проделывают кропотливую работу по выявлению и переизданию десятков публикаций фантаста в немецкой прессе. Архив Мюзама в этой связи представляет собой колоссальную ценность. Мюзам и Шеербарт дружили долгие годы и вели переписку на протяжении нескольких лет, с 1905 по 1913 гг. Большинство писем представляют собой короткие открытки. Но в целом они дают исследователям важный материал для датировки, анализа истории создания и издания книг Шеербарта. Так, например, в письме от 19 марта 1906 г. из собрания ИМЛИ присутствует одно из первых упоминаний о начале работы Шеербарта над своей главной книгой, «астероидным» романом «Лезабендио», и приводится первоначальный вариант заглавия «Лезабендио, грустный король» [26, с. 306]. Уникальность писем Мюзаму заключается в том, что, как и все письма ближайшим друзьям (Хансу Хайнцу Эверсу, Рихарду Демелю, Францу Сервасу), их можно считать своеобразными литературными произведениями. Открытки выдержаны в игровой манере. В них Шеербарт предстает в особой маске, которая отсутствует в его «официальных» деловых письмах. К устойчивым чертам эпистолярного стиля Шеербарта нужно, прежде всего, отнести наличие «рамки». Письмо открывается шутливым обращением уменьшительного или экзотического характера: Франци, Эрико, Рикардо. Для Шеербарта подобная «инфантилизация» была знаком особой доверительности. Завершается письмо знаменитыми шеербартовскими приветами. На прощание Шеербарт посылает адресату 333, 10000, 20 миллионов, 70 триллионов, 70 септиллионов приветов. Количество приветов дополняется их разнообразием. Они могут быть «мировыми», «занептунными», «взрывчатыми», «динамитными», «стеклянными», «уральскими», «майскими», «весенними» и «осенними», в

зависимости от времени написания или темы письма. Содержание письма как бы закрепляется соответствующим приветом, но одновременно юмористически нейтрализуется, его проблематичность снимается. Приветы создавали постоянный фон космического великолепия или типичной для Шеербарта мегаломании замыслов и проектов, каждый из которых, начиная от издания книги и заканчивая изобретением вечного двигателя, может решить все мировые проблемы. Приветы могли образовывать целые цепочки. Так, письмо Мюзаму от 2.06.1909 Шеербарт заканчивает следующим образом: «Медвежьи приветы! Июньские приветы! Похмельные приветы! Надмирные приветы! Твой старина П.К.В.» [26, с. 383]. Приветы посылались «от дома к дому», «от замка к замку», «от дворца к дворцу», «от храма к храму», «от Капитолия к Капитолию», «от мира к миру». Например, завершая письмо Р. Демелю, в котором речь идет о попытке собрать вечный двигатель, Шеербарт прощается следующим образом: «С триллионами колесных приветов из мира в мир, твой старина Паулюс» [26, с. 357]. Наиболее распространенными были «мировые» и «медвежьи» приветы. Медведем Шеербарт называл свою жену Анну (урожд. Зоммер, 1858–1936). Будущие супруги познакомились в 1890 г. Вдова почтового чиновника Анна Шерлер сдавала писателю комнату. В 1900 г. они поженились. Анна была грубоватой малообразованной женщиной и своей приземленностью являла полную противоположность мужу. Она стала прототипом Таруб, героини «восточного» романа «Таруб, знаменитая багдадская кухарка» (1897) [25]. Главный герой книги, поэт Сафур, в котором многое напоминает самого писателя, разрывается между земным миром с его житейскими радостями и заботами, воплощением которого становится простая кухарка Таруб, и устрашающим, но манящим миром потустороннего, который символизирует ставшая его мечтой женщина-джинн. Роман в восточных декорациях воссоздает быт и проблемы берлинской богемы конца XIX в. С уверенностью можно утверждать, что практичность, хозяйственная сметка, даже властность Анны Шеербарт вносили организованность в быт писателя и по-своему «уравновешивали» его богемные привычки. Суровая и приземленная супруга выполняла в их семейной жизни роль некоего отрезвляющего (нередко и в буквальном смысле) противовеса прожектам и фантазиям своего мужа. Писатель над ней посмеивался и в то же время ее побаивался. Необычный союз одержимого литературой Шеербарта и грубоватой вдовы почтмейстера, вызывал любопытство и недоумение современников. Эрих Мюзам сравнивал чету Шеербартов с Дон Кихотом и Санчо Пансо. При этом, как мы увидим из приведенных ниже писем, Анна Шеербарт принимала активнейшее участие в проектах своего мужа.

В некоторых открытках Шеербарт разрушает формы стандартного оформления писем (кому, куда). Например, в одном из писем адресат назван «графом фон Мюзамовичем», а в другом по-французски «месье поэтом». Частью эпистолярной игры становятся различные варианты подписи. Нейтральное «Пауль Шеербарт» заменяется на «Паулюс», «Паулачио», «Саулюс-Паулюс», «П.К.В.» (аббревиатура полного имени автора Пауль Карл Вильгельм), или словами «твой старина» в диалектной форме.

Эрих Мюзам серьезно относился к сохранности и систематизации своего архива. Свидетельством этого служит, например, то, что он сохранил все материалы к совместному проекту газеты «Фатерланд» («Отечество»)[16]. Вообще этим нереализованным проектом 1903 г. Мюзам очень дорожил и вспоминал о нем даже через много лет. Этот замысел представляет особый интерес. Подробно он описан в «Шеербартиане». Если вкратце охарактеризовать суть проекта, то она заключалась в идее организации ежедневной сатирической газеты, в которой вся информация была бы ложной. Формально «Фатерланд» должна была включать в себя все элементы настоящей газеты от передовицы до раздела объявлений. Причем, под Отечеством в названии подразумевалась не родная страна, а истинная Родина человека, не имеющая границ и охватывающая весь космос. Друзьями было составлено открытое письмо о плане создания газеты с приглашением на обсуждение проекта. Его разослали многим литераторам[17]. Никто не знал, как реагировать, то ли воспринимать происходящее как новую идею, то ли как розыгрыш. Предварительно были составлены списки с именами и адресами возможных участников проекта. Обсуждение действительно состоялось 29 августа 1903 г. в одном из берлинских кафе, в нем участвовало сорок человек. Мюзам выступил с докладом «Организация лжи». В обсуждении, например, принимали участие критик Самуэль Люблински и поэт Людвиг Рубинер. Однако найти финансирование и издателя для проекта друзьям так и не удалось. Несколько собранных марок были в продолжение вечера потрачены Шеербартом и Мюзамом в берлинских пивных. Следующим утром Мюзам, читая газету, обнаружил объявление одного издателя, который искал готовые проекты печатных изданий. Друзья сразу же написали письмо, в котором настаивали на том, что их проект сулит миллионные прибыли. Уже через два дня они получили положительный ответ. Айссельт (так звали издателя) лишь настаивал на том, чтобы «Фатерланд» был не ежедневной газетой, а еженедельным журналом. Вскоре состоялась встреча с Айсcельтом, был

---

16 Н. С. Павлова в своей книге о Мюзаме также останавливается на этом проекте [1, с. 18 19].

17 Машинопись открытого письма также находится в фонде Мюзама.

подготовлен пробный номер и намечен день подписания контракта. Однако накануне заключения договора Айссельт заявил, что вынужден отказаться от проекта. Ему стало ясно, что «Фатерланд» обладает явно антивоенной направленностью, а он одновременно был издателем двух газет для военных. Поскольку вина в отказе от взятых на себя обязательств лежала на издателе, он предложил в качестве компенсации опубликовать по рукописи каждого из авторов. Так увидели свет сборник «арабских» новелл Шеербарта «Забавы власти» (“Machtspäße”) [23] и первая поэтическая книга Мюзама «Пустыня» (“DieWüste”) [13].

Проект «Фатерланд» так и остался нереализованным. Но Мюзам сохранил черновики, которые дают возможность проследить процесс работы над структурой еженедельника, многочисленные иллюстрации, например, карандашный рисунок титульного листа газеты, по стилю явно принадлежащий Шеербарту. В папке находятся никогда не издававшиеся ранее написанные Шеербартом и Мюзамом заметки и статьи для нескольких разделов издания («Политика», «Наука», «Литература», «Архитектура»), план размещения материала, рукопись доклада Мюзама на литературном вечере, машинопись открытого письма, наброски текста контракта и т. д.

Судьба фонда Мюзама драматична. Она отражает весь трагизм истории XX в. Сам писатель-антифашист был арестован нацистами в ночь поджога Рейхстага с 27 на 28 февраля 1933 г. Мюзама несколько раз переводили из одной тюрьмы в другую[18], а в ночь на 10 июля 1934 г. в концентрационном лагере Ораниенбург после пыток и издевательств писатель был убит эсэсовцами. Его архив после ареста соратники спрятали у Эрнста Зиммерлинга, шурина известного деятеля анархо-синдикалистского движения и друга Мюзама Рудольфа Рокера[19] [17, с. 11]. Вдове писателя Крестенции (Ценцль) Мюзам 15 июля 1934 г. удалось бежать в Прагу, туда же был тайно переправлен архив ее мужа. В августе 1935 г. она приехала в Советский Союз по приглашению Елены Стасовой, секретаря Международной организации помощи борцам революции (МОПР)[20], поверив обещаниям о том, что произведения ее мужа будут изданы в Москве. Кроме того, в СССР планировали снять фильм «Последние часы Эриха Мюзама» [14, с. 167]. В Советском Союзе Ценцль Мюзам пыталась многочисленными выступлениями привлечь внимание к судьбе политических

[18] После ареста он был доставлен в тюрьму Лертер Штрассе, потом переведен в концлагерь Зонненбург, далее в тюрьму Плетцензее, оттуда — в концлагерь Бранденбург. В лагере Ораниенбург Мюзам находился со 2 февраля 1934 г. до своего убийства.

[19] Рокер позже напишет брошюру «Трагический путь Ценцл Мюзам» (Der Leidensweg von Zenzl Mühsam) [17].

[20] По-немецки: Die Internationale Rote Hilfe (IRH). Секретарь МОПРА, Елена Стасова познакомилась с четой Мюзамов еще в 1919 г.

заключенных в нацистской Германии. Кроме этого, она вела переговоры с несколькими издательствами о публикации художественных произведений своего мужа. Интерес к трагической судьбе и наследию Мюзама в Советском Союзе заставил вдову продлить трехмесячный визит до одного года. В феврале 1936 г. хранившийся у немецкой коммунистки Рут Остерайх в Праге чемодан с рукописями Мюзама был переправлен в Москву. Ценцл Мюзам начинает переговоры о судьбе архива с Институтом мировой литературы. Интерес к архиву, вероятно, проявляли и советские спецслужбы. Прежде всего, из-за дневников писателя, в которых была отражена общественно-политическая жизнь Германии с 1910 по 1924 г.[21] Во-первых, партийное руководство опасалось обнародования критических отзывов Мюзама о позиции немецких коммунистических функционеров во время революционных событий в Германии 1918–1919 гг. Во-вторых, дневники и записные книжки писателя могли быть использованы НКВД как источник «компрометирующей» информации и как средство давления на немецких эмигрантов [12, с. 373–374]. Важно отметить, что по прибытии в Москву архив сначала был передан в Институт Маркса — Энгельса — Ленина при ЦК ВКП(б) (ИМЭЛ). В институте была составлена опись всего архива на немецком языке [14, с. 167]. Чемодан с рукописями вернули вдове 22 апреля 1936 г., за день до ее первого ареста[22]. 23 апреля К. Мюзам была арестована[23], ее обвинили в троцкистской деятельности. Ей вменялась в вину переписка с анархистами и «опасная» дружба с Эрихом Волленбергом. Волленберг был активнейшим деятелем немецкого коммунистического движения[24], участником гражданской войны в России, сотрудником ИМЭЛ[25]. Позже он был исключен из партии, обвинен в троцкизме, но ему удалось бежать в Прагу, а потом в Париж. К моменту встречи с Ценцль в Праге ему грозил арест и в Германии, и в СССР. Дружба с коммунистом-диссидентом Волленбергом стоила многим свободы.

---

[21] В письме 1934 г. английскому издателю Виктору Голланцу (Victor Gollancz), в котором обсуждалась вероятность издания дневников, вдова поэта писала: «Дневники охватывают период от 1910–1924. Они велись очень подробно и затрагивают литературные, политические и социальные события и проблемы этого периода времени. По времени и содержанию они разделены на три большие группы: I. Довоенное время. Мюнхен. II. Военное время. 1914–1918. III. Революционное время и период заключения в крепости. 1919–1924». Цит. по: [16, с. 8].

[22] Ордер на арест гражданки Кресченции Цецилии Августовны Мюзам № 6977 был выписан 22 апреля 1936 г. См.: [14, с. 168].

[23] Арестован был и ее племянник Йозеф (или, как его обычно называли, Пепс) Эльфингер, учившийся в Москве на архитектора.

[24] Он был одним из командиров в Красной армии Баварской советской республики. После ее падения в заключении познакомился с Мюзамом.

[25] Институт готовил собрание сочинений Ленина на немецком языке.

В Праге он помогал Ценцль в работе над брошюрой о муже[26], имел доступ к рукописям Мюзама и даже опубликовал отрывок из дневников писателя.

Архив Эриха Мюзама был, вероятно, конфискован у вдовы при аресте. После ареста К. Мюзам опись архива на двух страницах с сопроводительной запиской была направлена В. В. Адорацким, директором ИМЭЛ, в Секретно-политический отдел (СПО) НКВД [14, с. 167][27]. Велика вероятность того, что архив Мюзама был тщательно просмотрен и «очищен» от нежелательных текстов еще до того, как оказался в ИМЛИ [14, с. 167–168]. Иначе сложно объяснить пропажу нескольких дневниковых тетрадей (тетради 2–4, октябрь 1910 — май 1911 и тетради 18–21, октябрь 1916 — апрель 1919)[28]. Исчезнувшие тетради охватывали мюнхенский «богемный» период жизни Мюзама (тетради 2–4) и революционные годы в Германии (тетради 18–22). И это не может быть случайностью. Дневниковые записи Мюзама, бывшего известным литератором и политическим деятелем, несомненно, содержали огромное количество «опасной» информации. Опись ИМЭЛ является важным документом, подтверждающим исчезновение целого ряда рукописей уже в СССР. Дневники Мюзама

---

26 Важный вклад в создание брошюры внес и писатель Вернер Гирш. Он написал к ней предисловие. Дружба с Гиршем, успевшим к тому времени побывать в нацистском концлагере, а позже арестованным в СССР по обвинению в принадлежности к троцкистской «организации Волленберга», также характеризовала К. Мюзам как «опасный элемент» [15, с. 35–36].

27 Опись и сопроводительная записка на имя Г. С. Люшкова хранятся в следственном деле К. Мюзам (АФСБ № 249570).

28 Дневниковые записи Эриха Мюзама с 1910 по 1924 г. были занесены в 42 тетради. Тетради он сам пронумеровал (I–XXIV, с 22 августа 1910 по 18 апреля 1920). Мюзам проставлял номера страниц и указывал их количество в каждой тетради. Отсутствуют тетради II, III, IV и тетради с XVIII по XXI. Во время обыска в апреле или мае 1919 г. дневники, включая последнюю на тот момент XXIV тетрадь, были конфискованы, поэтому с XXV тетради Мюзам начал нумерацию с начала. Новая нумерация продолжается до 12 тетради (она же 36 тетрадь). Последние тетради не нумеровались.

После каждой из нескольких конфискаций дневники возвращались писателю. Сам он ни разу не указывает на отсутствие тетрадей. Позже он сам опубликовал запись от 8 мая 1917 г. из утерянной ныне 18 тетради под заголовком «Военный дневник противника войны» в анархистском журнале «Безиннунг унд Ауфбрух» (“Besinnung und Aufbruch,” 3. Jg., Heft 2, Berlin, Juni 1931). Это единственная по сей день публикация материалов из отсутствующих тетрадей. Две посмертные пражские публикации охватывали отрывки, дошедшие до нас в рукописях. Первый был опубликован в журнале «Нойе дойче блеттер» еще во время пребывания Ценцль в Праге и содержал записи от 11, 12, 15 мая и 18 июня 1916 г. (“Tagebuchblätter” in “Neue Deutsche Blätter,” 3. Jg, Nr. 3, Januar 1935). Второй был напечатан Эрихом Волленбергом в журнале «Зоциалистише Варте» уже в 1936 г. и содержал отрывок о беседе с Луначарским из 42 тетради (“Sozialistische Warte,” Jg. 1936, Heft 11). Таким образом, прижизненная публикация Мюзама, справка Ценцль в приведенном выше письме к издателю указывают на наличие недостающих сейчас тетрадей. См. также: [16, с. 8 10].

обозначены в описи как «дневниковые тетради 1910–1924 гг.». На основе этой формулировки невозможно сделать однозначный вывод о том, все ли тетради были в наличии. Гораздо важнее то, что в описи упомянуты еще два текста дневникового характера: «Хроника в заявлениях. Нидершоненфельд» и «Военный дневник» (1914–1916 гг.). Эти тексты уже отсутствуют в фонде Мюзама в ИМЛИ[29]. Судьба изъятых рукописей до сих пор остается невыясненной. Наиболее вероятным представляется то, что они были уничтожены или находятся в архиве ФСБ[30].

Ценцль провела шесть месяцев в Бутырской тюрьме и была отпущена на свободу только 9 октября 1936 г. На ее освобождение, вероятнее всего, повлияли многочисленные протестные письма, отправленные на имя Стасовой из-за границы, и статьи в зарубежной прессе. Слухи о подозрительном исчезновении Ценцль, о возможном аресте вдовы известного антифашиста вызвали в Европе возмущение. Достаточно привести два примера. Председатель объединения синдикалистских профсоюзов Альберт де Йонг направил в сентябре 1936 г. письмо Елене Стасовой, в котором жестко потребовал от нее предоставить информацию о Ценцль. Де Йонг прямо указал на то, что именно по ее приглашению вдова Мюзама прибыла в Москву, и Стасова несет за ее судьбу личную моральную ответственность [15, с. 56–57]. Томас Манн пишет первого августа 1936 г. письмо секретарю иностранной комиссии Союза писателей СССР Михаилу Кольцову. В письме он подчеркивает, что никогда не поверит в государственную необходимость ареста Ценцль. Писатель даже отсылает к проекту новой советской конституции, в которой есть статья о правах беженцев [15, с. 58–59].

14 июня 1937 г. (между первым и вторым арестом) К. Мюзам подписывает договор с институтом Мировой Литературы о про-

---

[29] Первый текст относится к периоду заключения Мюзама в крепости Нидершоненфельд после разгрома Баварской советской республики (1920–1924). Он предположительно представлял собой подборку его обращений в министерства юстиции Рейха и Баварии, в рейхстаг и в баварский ландтаг по поводу незаконного ужесточения режима содержания и нарушения прав заключенных. О содержании книги позволяет судить лишь сохранившееся предисловие и несколько фрагментов, опубликованных самим писателем. Второй текст был подборкой дневниковых записей военного периода. Их Мюзам, видимо, готовил к публикации в виде отдельной книги. Из этой подборки был опубликован при жизни лишь небольшой отрывок. См. выше прим. 28.

[30] Указаний на местонахождение «утраченных» рукописей нет ни в архиве Мюзама в ИМЛИ, ни в материалах личных дел Эриха и Ценцль Мюзам в архиве Коминтерна (Хранятся в РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 205. Д. 9304 —личное дело Мюзам Эрих; Ф. 495. Оп. 205. Д. 6231 — личное дело Мюзам Цензи), ни в материалах следственных дел Ценцль (АФСБ № 249570; № 21476). Несомненно, вероятность нахождения рукописей в одном из российских открытых или закрытых архивов сохраняется.

даже архива за 15000 руб. Институт по этому договору обязался выплатить 2000 руб. сразу после его заключения, а в дальнейшем выплачивать 500 руб. ежемесячно. Сумма ежемесячных выплат могла быть «по мере надобности» увеличена до 1000 руб.[31] Хотя подписание договора состоялось после шестимесячного ареста, основные договоренности были достигнуты, видимо, еще до него, в апреле 1936 г. Доказательством этого является письмо работавшего в СССР голландского инженера Вилема де Вита Рудольфу Рокеру. У четы де Витов сложились с Ценцль дружеские отношения. После ареста вдовы Мюзама инженер, находясь в отпуске в Голландии, написал письмо Рокеру, в котором описал пребывание Ценцль в Советском Союзе и сообщил об ее аресте. Зная о том, что согласно завещанию Эриха Мюзама решения о судьбе архива должны приниматься совместно вдовой и Робертом Рокером, де Вит подробно останавливается на факте московских переговоров. Он сообщает следующее: «В апреле 1936 Ценцль вела переговоры с одним московским литературным институтом, который хотел приобрести работы Эриха для своего архива (среди прочего дневники и альбом с рисунками, которые Эрих нарисовал в заключении[32].) Эти переговоры завершились 22 апреля 1936 года. Вероятно, было заключено соглашение о выплате Ценцль институтом фиксированной суммы, но может быть, также о работе Ценцль в этом институте и об авторских правах (в предварительных обсуждениях предусматривалось, что Ценцль должна будет получать гонорары за все выходящие в печати работы)» [17, с. 21]. Из писем своих соратников в Голландии Рокер узнал о том, что де Вит был свидетелем важного телефонного разговора вдовы Мюзама вечером 22 апреля. Ценцль как раз зашла в гости к де Витам и звонила от них. Она назначила на 23 апреля встречу, на которой должен был быть окончательно решен вопрос с архивом [17, с. 21]. Встреча не состоялась, поскольку 23 апреля Ценцль была арестована[33]. То, что де Вит сообщает в письме Рокеру, очень близко содержанию будущего договора с ИМЛИ. Важно понимать, что заставило Ценцль принять решение о продаже архива. Во-первых, она видела в издании и популяризации литературного

---

[31] Оригинал договора, подписанного тогдашним директором института И. К. Лупполом и К. Мюзам, и его немецкий перевод хранятся в деле фонда Мюзама в ИМЛИ. В первом параграфе договора упоминается опись, прилагающаяся к договору и составляющая «с договором неотъемлемое целое». Однако эта опись на трех листах в деле отсутствует.

[32] Речь идет об альбоме «Моей дорогой Ценцль», переданном Мюзамом в подарок жене уже из нацистской тюрьмы в 1933 г. Рисунки сопровождаются шуточными стихотворными комментариями. Это последнее произведение Мюзама хранится в архиве ИМЛИ (Ф. 4. Оп. 1. Ед. хр. 17).

[33] Вероятно, это произошло в ночь с 22 на 23 апреля.

наследия своего убитого мужа одну из главных целей своей жизни. Именно с этой целью Ценцль приехала в Советский Союз. Она рассчитывала, что ИМЛИ будет содействовать публикации произведений Мюзама. Во-вторых, К. Мюзам находилась в СССР без работы, знания языка и средств к существованию. Круг ее знакомых был достаточно узок. Передача архива ИМЛИ давала Ценцль возможность решить свои финансовые проблемы. Стоит отметить, что этим надеждам не суждено было сбыться. Произведения Мюзама из рукописного архива начали издаваться только в шестидесятых годах, а ежемесячные выплаты по договору прекратились после второго ареста вдовы. Нельзя забывать и то психологическое состояние, в котором Ценцль находилась после шестимесячного ареста, допросов и унижений. Ценцль принимала решение в одиночестве (многие знакомые отвернулись от нее после ареста), в состоянии отчаяния и страха за свое будущее. Не исключено, что на нее постоянно оказывалось давление. Она опасалась (как оказалось, вполне оправданно), что продажа архива лишит ее прав на произведения мужа, что она потеряет возможность распоряжаться его литературным наследием. Свой арест она воспринимала не только как личное оскорбление, но и как оскорбление памяти Эриха Мюзама. Не было рядом и Роберта Рокера. Ведь согласно завещанию Эриха Мюзама, как уже было упомянуто, все решения о судьбе его рукописного архива должны были приниматься Ценцль совместно с Рокером.

Рокер, находясь в США, очень много сделал для освобождения Ценцль и привлечения внимания влиятельных международных организаций к ее судьбе. Так, председатель Международного комитета по делам политических заключенных (International Committee for Political Prisoners) Роджер Н. Болдуин пытался добиться выезда К. Мюзам в США [15, с. 70]. Именно после попытки получить американскую визу вдову поэта повторно арестуют 17 ноября 1938 г. и 11 сентября 1939 г. по обвинению в «антисоветской агитации» (58 ст. п. 10) и участии в «троцкистской организации» (58 ст. п. 11) приговорят к восьми годам исправительных работ[34]. Срок заключения закончился 16 ноября 1946 г. В марте 1947 г. Ценцль была выслана в Москву, где она с другими немецкими эмигрантами ждала разрешения на выезд в Германию. Второго июня 1947 г. она подала заявление в «дирекцию музея мировой литературы» с просьбой предоставить ей возможность ознакомиться с архивом мужа «с целью подготовки материалов для издания в дальнейшем»[35]. Партийное руководство ГДР было против возвращения Ценцль, и вместо

---

[34] Мюзам отбывала наказание в Мордовской АССР, в Темниковском исправительно-трудовом лагере (Темлаг), находившемся в поселке Явас.

[35] Заявление хранится в деле фонда Мюзама в ИМЛИ.

отъезда на Родину она была выслана из Москвы в Иваново, где работала в Первом Интернациональном детском доме МОПР (более известен как «Интердом»). В 1949 г. Ценцль арестовали в третий раз и за «принадлежность» к антисоветской троцкистской организации приговорили к принудительным работам в колхозе, в специальном поселении Еланка (Новосибирская область, Усть-Тарский район). Ценцль вышла на свободу только в 1954 г., в марте 1955 г. получила наконец немецкий паспорт, а в июне 1955 г. приехала в ГДР. После отъезда К. Мюзам в ГДР по ее просьбе в ИМЛИ с архива Мюзама были сняты копии в виде микрофильмов (12 тыс. снимков). Но они были переданы не вдове писателя, а в ЦК СЕПГ [4, с. 348]. Далее документы были отданы на хранение в архив Берлинской академии искусств, где и находятся в настоящее время[36]. До своей смерти в 1962 г. Ценцль не оставляла попыток получить доступ к этим материалам и начать издание рукописей мужа. После ее кончины стало известно о существовании завещания, в котором К. Мюзам передавала все права на рукописи мужа Берлинской Академии искусств. Однако подлинность этого завещания вызывает у историков большие сомнения [4, с. 349]. Таким образом, на данный момент архив Мюзама существует в двух версиях. Подлинники документов находятся в ИМЛИ, копии — в Берлинской Академии искусств.

Большинство писем Шеербарта из собрания Мюзама было опубликовано ведущим исследователем творчества немецкого фантаста Мехтхильд Рауш в 1990 г. в книге «70 Триллионов мировых приветов» [26], которая представляла собой биографию писателя в письмах. Рауш работала именно с берлинскими копиями, которые не всегда позволяют полностью и без ошибок прочесть текст. Некоторые материалы, видимо, отсутствовали. Так, исследовательница указывает на отсутствие части письма от 28.04.1909 в комплекте копий, с которыми она работала [26, с. 565]. Мы приводим текст письма целиком (письмо 2), включая первую часть, которая уже публиковалась [26, с. 379] и заключительную часть, которую мы публикуем впервые. Письмо 1 от 20.04.1909 упомянуто в книге Рауш как неопубликованное, но она использует информацию из него при комментировании письма Шеербарта к поэту Рихарду Демелю от 28.04.1909 [26, с. 564]. Почтовая открытка от 7.05.1909, адресованная Мюзаму, также отсутствует в подборке Рауш. Кроме того в папке, содержащей письма Шеербарта к Мюзаму от 1908 г., нами было обнаружено письмо (почтовая открытка) Шеербарта своему другу, известному немецкому писателю-фантасту Х. Х. Эверсу. В архивной описи Отдела рукописей не было указания на это письмо, и нами были сделаны в ней соответствующие

[36] Akademie der Künste Archiv: Sammlung Erich Mühsam (AAdK-EM).

пометы[37]. Анализ библиографии Мюзама и Шеербарта и переписка с ведущими исследователями их творчества и издателями их произведений убедили нас в настоятельной необходимости опубликовать данные материалы. Нами была сделана транскрипция, перевод писем. Мы также сочли нужным сопроводить письма необходимыми комментариями.

В транскрипциях оригинального немецкого текста мы в основном сохранили особенности авторского написания. В почерке Шеербарта не всегда удается отличить строчную букву «*d*» от заглавной. Но местоимение «*Du*» он обычно пишет с заглавной буквы. Писатель не совсем последовательно чередует *SS* и ß, *K* и С. Мы также сохранили различные варианты. Сохранено и старое написание таких слов как *gieb* вместо *gib*, *honoriren* вместо *honorieren*. Сокращение названия ученой степени «*Dr*» Шеербарт во всех случаях пишет без точки. Лишь устаревшее написание буквы *m* с особой чертой над буквой для обозначения двойной m было заменено удвоенной буквой. Шеербарт писал почти без помарок и исправлений, его почерк в большинстве случаев легко читается, его можно даже назвать каллиграфическим. Шеербарт использует готический курсив, или «куррентшрифт» (die Kurrentschrift), который применялся в немецкоязычных странах с начала Нового времени до середины XX в.

Мы выражаем благодарность господину доктору Конраду Пинсу, редактору полного издания дневников Эриха Мюзама, за ценную информацию по истории архива Мюзама и библиографии его сочинений, а также господину доктору Детлефу Тилю, редактору полного собрания сочинений Саломо Фридлендера-Миноны и одному из лучших знатоков творчества Пауля Шеербарта, за ценные замечания, дополнения и сотрудничество при подготовке публикации.

Три первых из приведенных ниже писем были отправлены весной 1909 г. В период с 1909 по 1912 г. Шеербарт был в постоянном поиске издателей для целого ряда своих произведений. Данные письма, адресованные Мюзаму в Мюнхен, описывают детали сложных переговоров с различными издательствами. Этим переговорам посвящена целая цепочка писем. Восстановить происходящее во всех подробностях представляется достаточно сложным, но, в частности, из данных писем становится ясно, что Мюзам выступал посредником в переговорах с мюнхенским издательством “Dr. R. Douglas Verlag” («Издательство д-ра Р. Дугласа»). В обсуждаемый период издательство публиковало юмористические произведения. Дуглас, видимо,

[37] Копия данного письма в коллекции Берлинской академии искусств: Akademie der Künste [AdK] Berlin, Erich-Mühsam-Sammlung, III 3978.

согласился издать две рукописи Шеербарта, но в тот момент они находились на рассмотрении в издательстве Кронбаха, которым руководил в то время Отто Зюссапфель. Дуглас в свою очередь по просьбе Мюзама должен написать в издательство Кронбаха и попросить выслать ему обе рукописи Шеербарта для ознакомления. В это же время рукописи других произведений были отосланы в издательства Кассирера и Райса. Попытка реконструкции этих переговоров предпринята в упомянутой выше книге "70 Trillionen Weltgrüße" [26, с. 564–565]. Следует отметить, что переговоры с указанными издательствами не увенчались успехом.

1.Brief von Paul Scheerbart an Erich Mühsam. 20 April 1909

Berlin-Friedenau, Thorwaldsen 20.

20 April 09.

Liebes Eriko! Anbei der Brief von Süssapfel — er will also 150 M. haben. Bitte laß also Herrn Dr Douglas schreiben, daß er die Sachen zur Ansicht haben will — das verpflichtet zu nichts.

Von Reiss u. Cassirer hab ich noch keine Nachricht. Schreib bald!

Heil! Heil! Heil!

Dein olles sehr trauriges PCW.

Письмо 1. Пауль Шеербарт — Эриху Мюзаму. 20 апреля 1909[38]

Берлин-Фриденау, Торвальдсен 20.

20 апреля 09

Дорогой Эрико![39]

При сем письмо Зюссапфеля — в общем, он хочет получить 150 м.[40]

Так что, пожалуйста, попроси господина д-ра Дугласа написать, что он хочет посмотреть на эти вещи — это ни к чему не обязывает.

---

[38] Автограф. Ф. 4. Оп. 2. Ед. хр. 208. Л. 3.

[39] Именно так Шеербарт чаще всего обращается к Мюзаму, изменяя его имя на испанский манер. Подобным образом Шеербарт называет «Рикардо» другого своего близкого друга, немецкого поэта Рихарда Демеля (1863–1920).

[40] Вероятно, имеется в виду Отто Зюссапфель, который на тот момент со своей супругой Франциской Зюссапфель (урожд. Кронбах) руководил издательством своего покойного тестя Зигфрида Кронбаха (1838–1907). Речь, возможно, идет о сумме, которую издатель предполагал получить как плату за типографские расходы.

От Райса[41] и Кассирера[42] у меня пока нет новостей. Напиши как можно скорее!

Виват! Виват! Виват!

Твой очень грустный старина[43] П К В.[44]

2 Brief von Paul Scheerbart an Erich Mühsam von 28.04.1909 (Erster Teil des Briefes (Blatt 4), gedruckt: [26, S.379, Nr. 497]).

28. IV 09

Mittwoch ½ 2 Mittags

Halensee

Lieber Eriko Mühsam!

War soeben Grolman 47 — dort sagte Postbote, daß da weder Krüger noch Mühsam — war auch 48 bei Frau Krüger — dann im Café des Westens, wo Du um 11 mit Caro weggingst.

Schönsten Dank für Deine hocherfreuliche Karte. Leider bin ich für heute Abend festgelegt (Friedländer Melnik Ruest Einstein) kommen zu uns. Ich *kann* nicht mehr abschreiben, da der Abend seit 14 Tagen vorbereitet ist. Morgen in der Frühe fahr ich zu Richard Dehmel Blankenese Parkstr. 22.

Bitte bitte schreib mir dahin — hauptsächlich auch die Adresse des Dr Douglas- und dann, ob Cronbach die beiden Manuskripte sandte — und *wann* die Bücher erscheinen sollen*)

Frankfurter hat Flora Mohr angenommen.

Nochmal heiligsten Dank!

Und mächtige Weltgrüße!

Altid**)

---

[41] Имеется в виду берлинское издательство (Erich Reiss Verlag), основанное Эрихом Райсом (1887–1951). В программу издательства входили прежде всего книги об актерах и театре, драматургия, но и современная художественная литература, исторические и политические сочинения.

[42] Имеется в виду издательство “Bruno und Paul Cassirer, Kunst- und Verlaganstalt,” основанное двоюродными братьями Паулем (1871–1926) и Бруно (1872–1941) Кассирерами. Братья Кассиреры также возглавляли знаменитую галерею современного искусства. Как становится ясно из письма от 2.06.1909, издательство отказало в публикации романа «Дикая Дженни» и сборника рассказов «Астральные новеллетты». Первый текст был позже утерян, лишь его отрывок публиковался в прессе. Вторая книга вышла только в 1912 г. в издательстве «Мюллерферлаг». У Э. Мюзама в издательстве Пауля Кассирера вышел в 1914 г. сборник стихов «Пустыня-Кратер-Облака». Он включал три поэтические книги.

[43] В оригинале для создания комического эффекта вместо литературной формы слова alter (старый) используется диалектная форма “oller.” Шеербарт, действительно, был старше Мюзама на 15 лет.

[44] Сокращение полного имени писателя, которым он часто подписывал письма: Пауль Карл Вильгельм (Paul Carl Wilhelm).

din**)
PCW.
Randbeschriftung:
[am linken Rand] *) u. auch vom Honorar-ja?
[am unteren Rand]**) das ist *schwedisch.*
s. *Innenseiten.*

(Die Innenseiten des Briefes von 28.04.1909. Blatt 5)

Soeben höre ich, liebes Eriko, daß Du 50 M. für mich hast.

Würdest Du die Güte haben, diese Summe dem Bären zu geben oder zu schicken?

Ich würde Dir mächtig dankbar sein.

Mit 3 Millionen Weltgrüßen
Dein
alter
Paul Scheerbart.

Письмо 2. Пауль Шеербарт-Эриху Мюзаму. 28.04.1909 (Начало письма, лист 4)[45]

28. IV 09 Среда ½ 2 половины дня.
Халензее
Дорогой Эрико Мюзам!

Был только что на Грольмана[46] 47 — там почтальон сказал, что там нет ни Крюгера, ни Мюзама — был в 48 у фрау Крюгер — потом в Западном кафе[47], откуда ты в 11 ушел с Каро[48].

Огромное спасибо за твою чрезвычайно порадовавшую карточку. К сожалению, на сегодняшний вечер я уже занят (Фридлендер[49]

[45] Автограф. Ф. 4. Оп. 2. Ед. хр. 208. Л. 4. Текст написан чернилами. Надпись на полях по левому краю — простым карандашом. Опубликовано в книге “70 Trillionen Weltgrüße” [26, с. 379].

[46] Улица в берлинском районе Шарлоттенбург, на которой одно время проживал Мюзам.

[47] Легендарное Западное кафе (Café des Westens), или, как его называли, «Кафе Мания Величия» (“Café Größenwahn”) располагалось в Берлине по адресу Курфюрстендамм 18/19. Оно стало одним из главных литературных кафе Германии, местом встречи многих литераторов, журналистов и композиторов. Мюзам и Шеербарт также относились к его завсегдатаям.

[48] Каро Хуго — юрист. Был другом Мюзама и его адвокатом.

[49] Фридлендер/Минона Саломо (Salomo) (1871–1946) — доктор философии, философ, прозаик. Свои литературные произведения печатал под псевдонимом Минона (перевернутый Аноним). Как философ Ф./М. разрабатывал своеобразную версию кантианства в сочетании с идеями Штирнера и Ницше. Серьезное влияние на него оказал «старокантианец» Эрнст Маркус. Наиболее известное философское произведение Ф./М. — трактат “Die Schöpferische Indifferenz” («Творческая индифферентность»),

Мельник[50] Рюст[51] Эйнштейн[52]) придут к нам. Я уже не могу отказаться, поскольку вечер готовился за 14 дней. Завтра рано утром еду к Рихарду Демелю[53] в Бланкенезе Паркштр. 22. Пожалуйста, пожалуйста, напиши мне туда — особенно адрес доктора Дугласа[54], а также о том, отослал ли Кронбах[55] обе рукописи, и о том, когда должны выйти книги.*)

Франкфуртер[56] взял Флору Мор[57].

Еще раз святейшее спасибо!

написанный еще до войны, но вышедший только в 1918 г. Как литератор Ф./М. был мастером прозаической миниатюры. Писал также стихи и романы. Его прозу отличает сочетание сатиры, фантастики и гротеска. Он сотрудничал с журналами «Штурм» и «Акцион». Ф./М. как философ и писатель значительно повлиял на дадаистов и Вальтера Беньямина. Он был одним из ближайших друзей Шеербарта. Ф./М. посвятил ему целый ряд рецензий. Влияние Шеербарта прослеживается и в стиле его прозы.

[50] Мельник Йозеф (1880–?) — писатель, переводчик русской литературы, друг С. Фридлендера / Миноны.

[51] Рюст Ансельм (1878–1943), настоящее имя Эрнст Самуэль. Псевдоним является анаграммой настоящего имени и фамилии. Доктор философии, историк литературы, критик, эссеист. Был одним из основателей журналов «Акцион» и «Бюхерай Майандрос». Р. приходился двоюродным братом и шурином С. Фридлендеру/Миноне. Они вместе основали в 1919 г. журнал «Дер айнциге» («Единственный»), который ориентировался на индивидуалистический анархизм Штирнера. В журнале печатались и тексты Шеербарта. Р. был горячим поклонником последнего. Он пытался в 1912 привлечь внимание к творчеству Шеербарта в своем открытом письме к членам Нобелевского комитета с предложением присудить писателю нобелевскую премию мира за последовательный пацифизм. Ему же принадлежит рецензия на роман «Лезабендио».

[52] Эйнштейн Карл (1885–1940) — поэт, прозаик, искусствовед, анархист, участник гражданской войны в Испании. Его роман 1912 г. «Бебукин» является одним из важнейших текстов европейского авангарда. Эйнштейн написал первую теоретическую работу об африканской скульптуре (“Negerplastik”). Писатель дружил с Шеербартом и ценил его как писателя. Большая часть книг немецкого фантаста находилась в его библиотеке.

[53] Демель Рихард (Федор Леопольд) (1863–1920) — немецкий поэт. Перед Первой мировой войной Демель считался одним из ведущих немецкоязычных лириков. Многие известные композиторы сочиняли музыку на его стихи (Рихард Штраус, Арнольд Шенберг, Антон Веберн). Демель вместе со своей супругой много сделал для создания немецкой детской литературы. С Шеербартом их связывала многолетняя дружба. Демель помогал писателю материально, привлекал Шеербарта к сотрудничеству в своих литературных проектах. Поэт не раз использовал свои связи, чтобы помочь Шеербарту найти издателей для своих произведений. Франц Сервас называл Демеля “Corrector Germaniae,” поскольку тот редактировал и правил рукописи многих своих друзей-писателей. В их числе был и Шеербарт.

[54] Дуглас-издатель. Возглавлял собственное издательство “Dr. R. Douglas Verlag” в Мюнхене.

[55] См. пред. к этой группе писем и прим. ниже.

[56] М. Рауш предполагает, что здесь может иметься в виду Эмиль Франкфуртер, берлинский корреспондент австрийской газеты «Нойес винер журнал» [26, с. 565].

[57] Речь идет о рассказе Шеербарта «Флора Мор. Новелла о стеклянных цветах в 8 главах (Flora Mohr. Eine Glasblumen-Novelle in 8 Kapiteln) [19].

И громадные мировые приветы!
Altid[58]**)
din[59]**)
ПКВ.
Надписи на полях:
[Слева] *) и о гонораре-да?
[Снизу] **) это по-шведски.
См. на обороте.

(Оборотная сторона письма от 28. 04. 1909, лист 5)[60]

Только что узнал, дорогой Эрико, что у тебя есть для меня 50 м[61].

Не был бы ты так добр, передать или переслать эту сумму Медведю?

Я был бы тебе жутко благодарен.
С 3 миллионами мировых приветов
Твой старина
Пауль Шеербарт.

3. Brief von Paul Scheerbart an Erich Mühsam. 7 Mai 1909

Herrn Erich Mühsam
München
Kaulbachstr. 40 II
[Poststempel: Steglitz 7. 5. 09]
Berlin-Friedenau, Thorwaldsen Str 20.
7 Mai 1909.

Liebes Eriko! Das Geldschiff kam soeben an. Schönsten Dank. Ich schreibe gleichzeitig an Herrn Dr Douglas und bitte ihn sehr, mit Dir zusammen die Kontrakte aufzusetzen. Gleichzeitig sende ich Herrn von Kaminski, bitte gieb ihn dem Herrn Dr Douglas — dieses Stück allein zeigt, daß die beiden Bücher in einem Bande unmöglich — jeder Band müßte auch 2 M kosten.

Mit großen Bärengrüßen
Dein Paul Scheerbart

[am rechten Rand] Wenn Süssapfel 150 bekommt, bekäme ich nach Pfingsten noch 100 M

58 Точнее, alltid (швед.) — всегда.

59 din (швед.) — твой.

60 Автограф. Ф. 4. Оп. 2. Ед. хр. 208. Л. 5. Текст написан чернилами.

61 Скорее всего, речь идет о задатке суммой в 50 м., выплаченном Шеербарту одним из издателей. Ожидание этой суммы будет упомянуто в письмах от 30.04.1909, 6.05.1909. О получении суммы см. письмо 3.

[am linken Rand] Wenn für jeden Bd. 500 Ex. (bei 1000 Aufl.) honorirt werden — macht es 2 x 150 M = 300 M

Письмо 3. Пауль Шеербарт-Эриху Мюзаму. 7 мая 1909[62]

Господину Эриху Мюзаму

Мюнхен

Каульбахштр. 40 II

[Почтовый штемпель: Штеглиц 7. 5. 09]

Берлин-Фриденау, Торвальдсенштр.

7 мая 1909

Дорогой Эрико! Корабль с деньгами только что прибыл[63].

Огромное спасибо. Я как раз сейчас пишу господину д-ру Дугласу и очень его прошу с тобой вместе составить контракты. Одновременно высылаю господина Каминского[64], пожалуйста, передай его господину д-ру Дугласу — эта пьеса сама покажет, что две книги в одном томе недопустимы[65] — каждая книга должна стоить 2 м.

С большими медвежьими приветами

Твой Пауль Шеербарт

Надписи на полях

[справа] Если Зюссапфель получит 150, то я бы получил к Троице прим. 2100 м.

[слева] Если будет заплачено за 500 экз. каждого тома (при тираже в 1000) — это составит 2х150 м = 300 м[66]

---

62 Автограф. Ф. 4. Оп. 2. Ед. хр. 208. Л. 7. Почтовая открытка. Текст написан чернилами.

63 Здесь Шеербарт шутливо сообщает о получении упоминавшегося выше задатка в 50 марок.

64 Так писатель в шутку называет свою монодраму «Общество господина фон Каминского». Премьера этой пьесы 29 апреля 1909 г. в берлинском театре «Шаубюне» упоминается в письме Мюзаму от 6 мая того же года.

65 Шеербарт в нескольких письмах, в которых обсуждается вопрос об издании книг в Мюнхене, настаивает на том, чтобы были подписаны два контракта, и каждая из двух рукописей была бы издана отдельной книгой. Его заботит не только финансовая сторона дела. Шеербарт очень строго относился к изданию своих произведений. Он, например, позже отказался от выгодного предложения Эрнста Ровольта издать избранные произведения в одном томе. Шеербарт заявил, что он принципиальный противник «избранного», поскольку читатель откажется читать что-либо другое. То же касалось и оформления своих текстов. Так, заключение контракта с издательством Мюллера на публикацию главной книги писателя романа «Лезабендио» (1913) состоялось в большой степени благодаря тому, что иллюстратором выступил Альфред Кубин. Но это не мешало писателю критиковать его иллюстрации к роману. В нашем случае Шеербарт считал два произведения несовместимыми, а предложение издателя Дугласа напечатать обе рукописи в одном томе — неприемлемым. Все это, несмотря на то что Шеербарт на тот момент вел переговоры как минимум с четырьмя издателями и имел на руках несколько неопубликованных законченных произведений.

66 Если в основной части письма речь идет о подготовке к подписанию контрак-

Под номером четыре мы публикуем оригинальный немецкий текст и перевод письма Шеербарта от 30.09.1908, адресованного Хансу Хайнцу Эверсу. Х. Х. Эверс (1871–1943) — поэт-кабаретист, прозаик-фантаст, издатель, сценарист, автор травелогов. Приобрел известность своими стихотворными текстами для кабаре. Позже стал одной из ключевых фигур новой немецкоязычной «черной» фантастики (наряду с Густавом Майринком, Карлом Штроблем, Альфредом Кубиным). Самым знаменитым его романом стала книга «Альрауне» (1911). Эверс был противоречивой фигурой, и его постоянно окружала атмосфера скандала. Ему далеко не всегда удавалось сохранять баланс между крайностями: искусством и коммерцией, толерантностью и нетерпимостью. Известно, например, что одно время писатель активно выступал за равноправие евреев, но в конце двадцатых Эверс примкнул к национал-социалистам. Он стал печально знаменит своим пропагандистским романом о штурмовике СА «Хорст Вессель. Одна немецкая судьба» (1932). Эверс активно сотрудничал с новой властью, даже стал председателем союза писателей Германии, но после «Ночи длинных ножей» попал в опалу, книги его были запрещены. С Шеербартом его связывали дружеские отношения. Эверс вместе с Адольфом Кронбахом основал детский иллюстрированный журнал «Хайм дер Югенд», выходивший в издательстве Зигфрида Кронбаха. Пауль Шеербарт одно время работал в этом издании в качестве редактора. Вообще, Эверс всячески поддерживал Шеербарта работой и деньгами. Он написал о писателе очерк для газеты «Райниш-Вестфелише Цайтунг» и посвятил другу главу в «Путеводителе по современной немецкой литературе» (Берлин, 1906), редактором которого был. В этих текстах он дает космической фантастике Шеербарта очень высокую оценку. Эверс включил произведения Шеербарта и в свою серию «Галерея фантастов», которая знакомила читателей с образцами фантастического рассказа от эпохи романтизма до современности. Ему вместе с поэтом Адольфом Грабовским (1880–1969) принадлежала инициатива создания в 1914 г. специального фонда помощи Шеербарту (Paul Scheerbart-Spende). Фонд регулярно собирал деньги для поддержки писателя вплоть до его кончины в 1915 г. Необходимо упомянуть и о сотрудничестве Эверса с Мюзамом. Они выпустили в соавторстве несколько книг для детей под псевдонимом Дядюшка Франц. Мюзам был также одним из авторов упомянутого «Путеводителя по немецкой литературе».

та в Мюнхене, в надписях на полях Шеербарт рассчитывает сумму, которую требует берлинское издательстве Зигфрида Кронбаха, возможно, в качестве платы за типографские расходы (см. прим. 3 и 4). Это письмо дает представление о предполагаемом тираже (500 экземпляров) и розничной цене одного экземпляра книги (2 м.).

Открытка написана в тот период, когда Шеербарт был захвачен идеей создания вечного двигателя. Причем он подошел к этому вопросу очень серьезно. Его берлинская квартира превратилась в мастерскую. Последние средства шли на то, чтобы покупать детали и оплачивать услуги профессиональных механиков, которые должны были, следуя указаниям фантаста, конструировать «модель» двигателя. Деньги нужны были и для того, чтобы патентная комиссия принимала к рассмотрению варианты двигателя. В то время патентные комиссии еще рассматривали проекты perpetuum mobile. Позже они перестали это делать. Редкая открытка и письмо близким друзьям в 1908–1909 гг. обходится без упоминания «Перпе», как его нежно называл фантаст. Шеербарт либо касается деталей постройки двигателя или нюансов этой колесной конструкции, либо описывает последующее за изобретением преображение экономики, общества и природы. Вечный двигатель сделает деньги грудой бумаги, обанкротит банки, зато поможет возвести искусственные горы и покрыть пустыню Сахару невиданными архитектурными сооружениями. Немаловажно и то, что изобретение сделает своего автора и его друзей богачами и знаменитостями.

Литературным памятником этой одержимости стал рассказ в форме дневника «Perpetuum mobile. История одного изобретения» (1909) [24], опубликованный тогда еще начинающим издателем Эрнстом Ровольтом. В этом дневнике зафиксирован весь процесс рождения великой машины. Но что особенно важно, рассказчик пытается представить себе мир после изобретения. История с «Перпе» является интереснейшим вариантом проекта, захватывающего сферы искусства, науки, техники и повседневности и напоминающего те формы искусства, которые станут разрабатываться в европейском авангарде позже. Зрителей в этом проекте не предполагалось, все с неизбежностью становились участниками. Этой цели служили и дружеские письма того периода. Открытка Эверсу выполняет именно такую функцию. Шеербарт ставит адресата в известность о мельчайших деталях работ над двигателем и предсказывает скорое счастливое завершение проекта. Тем самым Шеербарт добивается своего любимого эффекта естественности и даже будничности фантастического. Эрих Мюзам уделил внимание проекту постройки вечного двигателя и в первом (1911) и во втором варианте (1928) «Шеербартианы». Во втором из них он писал: «Шеербарт и Медведь были твердо убеждены, что проблема может быть решена, и любая копейка, которую удавалось наскрести, отправлялась в патентное бюро. С колесами и грузами, со своей производимой с утра до вечера конструкторской работой у Шеербарта складывались глубоко личные отношения. Свое произведение он называл “Перпе”, и я получал в Мюнхен открытки с

постскриптумом “Перпе передает тебе большие приветы”. Однажды Шеербарт сообщил мне: “Перпе готов, только он еще не работает”, — существенный недостаток для Perpetuum mobile. Драгоценный дневник, в котором он сам воспроизвел историю этого изобретения, “Perpetuum mobile” стал результатом этих усилий и совсем неплохим» [10, s. 139–140].

4. Brief von Paul Scheerbart an Hans Heinz Ewers. 30 September 1908.

Herrn Dr. H.H. Ewers
Charlottenburg
Wielandstr. 31 Gh. pt.
[Poststempel: Steglitz 30.8.08; Charlottenburg 1.10.08]

Steglitz 30 Sept. 08.
L H. H. Soeben die schweren Räder mit Bär zum Mechaniker geschleppt, noch halbtot. M. ist umgezogen u. kann noch nicht gleich arbeiten, der Strom noch nicht da. Aber — sie haben die Sache in der Hand u. freuen sich mächtig. Nachricht, sobald es geht. Die M. sagen, es *müßte* doch gehen. Modell jetzt ganz einfach. Hallelujah!
Dein PCW.
Du! Du!
[am rechten Rand] Die Sache wird sehr grossartig.
[am linken Rand] Blumenreich u. Dr. Beermann sandten 30 M.

Письмо 4. Пауль Шеербарт- Хансу Хайнцу Эверсу[67]
Господину д. Х. Х. Эверсу
Шарлоттенбург
Виландштр.31 з.к.[68]
[Почтовые штемпели: Штеглиц 30.8.08; Шарлоттенбург 1.10.08]
Д. Х. Х.[69] Только что оттащил с Медведем[70] тяжелые колеса к механику, все еще еле живой. М.[71] переехал и не может сразу

[67] Автограф. Ф. 4. Оп. 2. Ед. хр. 207. Л. № 4. Почтовая открытка. Текст написан простым карандашом.

[68] Задний корпус. В немецком оригинале сокращение Gh.pt.-Gartenhaus parterre, означающее заднюю часть дома, выходящую в сад, но не отдельный садовый домик или флигель.

[69] Дорогой Ханс-Хайнц. Здесь Шеербарт по-дружески фамильярен. Но указывая на лицевой стороне открытки имя адресата, он не забывает упомянуть его «престижную» ученую степень. Эверс изучал юриспруденцию в Бонне и Женеве. По этой специальности он защитил диссертацию.

[70] Имеется в виду супруга писателя Анна Шеербарт, как уже указывалось выше.

[71] Механик

начать работу, там еще нет тока. Но дело у них уже в шляпе, и они страшно рады. Дам знать, когда заработает, м. говорят, что должно заработать[72]. Модель теперь очень проста[73]. Аллилуйя!

Твой П К В

Ты! Ты!

Надписи на полях:

[справа] Штука будет великолепная![74]

[слева] Блуменштрайх и д-р Беерман выслали 30 м.[75]

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 *Павлова Н. С.* Творчество Эриха Мюзама. М.: Наука, 1965. 135 с.

2 *Павлова Н. С.* Творчество Эриха Мюзама: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: АН. СССР Институт Мировой литературы им. А. М. Горького, 1962. 19 с.

3 *Пауль Шеербарт.* Собрание стихотворений. С приложением эссе Йоханнеса Баадера и Вальтера Беньямина / пер. с нем., предисл. и коммент. Ильи Китупа. М.: Гилея, 2012. 203 с.

4 *Hirte Ch.* Nachwort // Erich Mühsam. Tagebücher. Band I, 1910–1911. Herausgegeben von Chris Hirte und Conrad Piens. Berlin: Verbrecher Verlag, 2011. S. 341–351.

5 *Mühsam E.* “Münchhausen und Clarissa. Ein Berliner Roman” von Paul Scheerbart // Das Blaubuch. Wochenschrift für öffentliches Leben, Literatur und Kunst, Berlin: Verlag des Blaubuchs, Jg. 1. Nr. 30, 2. August 1906.

6 *Mühsam E.* Paul Scheerbart // Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, Mosse Verlag, Jg. 62. Nr. 11, 7. Januar 1933.

7 *Mühsam E.* Paul Scheerbart, “Jenseitsgalerie” // Das Blaubuch. Wochenschrift für öffentliches Leben, Literatur und Kunst. Berlin: Verlag des Blaubuchs, Jg. 2. Nr. 20, 16. Mai 1907.

8 *Mühsam E.* Scheerbartiana // Deutsche Montagszeitung, Berlin, Jg. 2. Nr. 7, 12. Februar 1911.

9 *Mühsam E.* Scheerbartiana // Namen und Menschen. Unpolitische Erinnerungen. Hg. v. Fritz Adolf Hünich, Leipzig: Volk und Buch Verlag, 1949. S. 72–81.

10 *Mühsam E.* Scheerbartiana // Über Paul Scheerbart: 100 Jahre Scheerbart-Rezeption; in drei Bänden/Michael M. Schardt; Hiltrud Steffen (Hg.). Paderborn: Igel-Verlag, 1996. Bd. 2 Analysen, Aufsätze, Forschungsbeiträge. 415 S.

11 *Mühsam E.* Scheerbartiana // Vossische Zeitung. Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen. Berlin: Ullstein-Verlag, Nr. 27, 17. Januar 1928.

12 *Mühsam E.* Tagebücher 1910–1924. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Chris Hirte. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995.

[72] Заработает машина вечного двигателя.

[73] Конструкция представляла собой систему колес, соединенных передачами. Представление о ней дают иллюстрации к упомянутому выше рассказу. Иллюстрации создавались по рисункам самого фантаста.

[74] Имеется в виду, видимо, вечный двигатель.

[75] Пока не удалось установить обстоятельства посылки 30 марок, о которой идет речь.

13 *Mühsam E.* Die Wüste. Gedichte. Berlin:Verlag E. Eisselt, 1904.

14 *Müller R.* Menschenfalle Moskau. Exil und stalinistische Verfolgung. Hamburg: Hamburger Edition, HIS Verlag. 2001. 501 S.

15 *Müller R.* Zenzl Mühsam und die stalinistische Inquisition // Frauen um Erich Mühsam. Sechste Erich-Mühsam-Tagung in Malente, 12–14. Mai 1995. [Red.: Jürgen Wolfgang Goette, Hrsg.: Erich-Mühsam-Gesellschaft.] Lübeck: Erich-Mühsam-Gesellschaft, 1996. Schriften der Erich-Mühsam-Gesellschaft, 11. S. 3288.

16 *Piens C.* Erich Mühsams Tagebücher-Gesamtausgabe // Zwischen Gewalt und Widerstand. Erich Mühsam und andere. Schriften der Erich-Mühsam-Gesellschaft Heft 38. Lübeck, 2012. S. 7–25.

17 *Rocker R.* Der Leidensweg von Zenzl Mühsam. Frankfurt / M.: Verlag die freie Gesellschaft, 1949.

18 *Scheerbart P.* Die Entwicklung des Luftmilitarismus und die Auflösung der europäischen Land-Heere, Festungen und Seeflotten. Eine Flugschrift. Berlin: Oesterheld & Co, 1909.

19 *Scheerbart P.* Flora Mohr. Eine Glasblumen-Novelle in 8 Kapiteln. Prag: Haase, 1909.

20 *Scheerbart P.* Glasarchitektur. Berlin: Verlag der Sturm, 1914. 125 S.

21 *Scheerbart P.* Katerpoesie. Paris; Leipzig: Ernst Rowohlt, 1909.

22 *Scheerbart P.* Lesabendio. Ein Asteroiden-Roman. Mit Illustrationen von Alfred Kubin. München und Leipzig: Georg Müller, 1913.

23 *Scheerbart P.* Machtspaesse. Arabische Novellen mit Federzeichnungen von Paul Scheerbart. Berlin: Eduard Eisselt, 1904. 55 S.

24 *Scheerbart P.* Das Perpetuum mobile. Die Geschichte einer Erfindung. Leipzig: Ernst Rowohlt, 1910.

25 *Scheerbart P.* Tarub, Bagdads berühmte Köchin. Arabischer Kulturroman. Berlin: Verein für Deutsches Schriftthum, 1897.

26 *Scheerbart P.* 70 Trillionen Weltgrüße. Eine Biographie in Briefen 1889–1915. Herausgegeben von Mechthild Rausch. Berlin: Argon, O.J. 645 S.

27 *Steiner R.* Ohne Titel // Mein Lebensgang. Hg. Von Marie Steiner. Dornach, 1925. S. 292–295.

28 Über Paul Scheerbart: 100 Jahre Scheerbart-Rezeption; in drei Bänden/Michael M. Schardt; Hiltrud Steffen (Hg.). Paderborn: Igel-Verlag, 1996. Bd. 2 Analysen, Aufsätze, Forschungsbeiträge. 415 S.

REFERENCES

1 Pavlova N. S. *Tvorchestvo Erikha Miuzama* [The work of Erich Mühsam]. Moscow, Nauka Publ., 1965. 135 p. (In Russ.)

2 Pavlova N. S. *Tvorchestvo Erikha Miuzama* [The work of Erich Mühsam]: Avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoi stepeni kandidata filologicheskikh nauk [Abstract of diss. thesis]. Moscow, AN SSSR Institut Mirovoi literatury im. A. M. Gor'kogo Publ., 1962. 19 p. (In Russ.)

3 Paul' Sheerbart. *Sobranie stikhotvorenii. S prilozheniem esse Iokhannesa Baadera i Val'tera Ben'iamina* [Paul Scheerbart. Collected Poems. With the essays by Johannes

Baader and Walter Benjamin], perevod s nemetskogo, predislovie i kommentarii Il'i Kitupa [Trans. from German, introduction and commentary by I. Kitup]. Moscow, Gileia Publ., 2012. 203 p. (In Russ.)

4 *Hirte Ch.* Nachwort // Erich Mühsam. Tagebücher. Band I, 1910–1911. Herausgegeben von Chris Hirte und Conrad Piens. Berlin: Verbrecher Verlag, 2011. S. 341–351.

5 *Mühsam E.* “Münchhausen und Clarissa. Ein Berliner Roman” von Paul Scheerbart // Das Blaubuch. Wochenschrift für öffentliches Leben, Literatur und Kunst, Berlin: Verlag des Blaubuchs, Jg. 1 Nr. 30, 2. August 1906.

6 *Mühsam E.* Paul Scheerbart // Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, Mosse Verlag, Jg. 62 Nr. 11, 7. Januar 1933.

7 *Mühsam E.* Paul Scheerbart, “Jenseitsgalerie” // Das Blaubuch. Wochenschrift für öffentliches Leben, Literatur und Kunst. Berlin: Verlag des Blaubuchs, Jg. 2. Nr. 20, 16. Mai 1907.

8 *Mühsam E.* Scheerbartiana // Deutsche Montagszeitung, Berlin, Jg. 2. Nr. 7, 12. Februar 1911.

9 *Mühsam E.* Scheerbartiana // Namen und Menschen. Unpolitische Erinnerungen. Hg. v. Fritz Adolf Hünich, Leipzig: Volk und Buch Verlag, 1949. S. 72–81.

10 *Mühsam E.* Scheerbartiana // Über Paul Scheerbart: 100 Jahre Scheerbart- Rezeption; in drei Bänden/Michael M. Schardt; Hiltrud Steffen (Hg.). Paderborn: Igel- Verlag, 1996. Bd. 2 Analysen, Aufsätze, Forschungsbeiträge. 415 S.

11 *Mühsam E.* Scheerbartiana // Vossische Zeitung. Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen. Berlin: Ullstein-Verlag, Nr. 27, 17. Januar 1928.

12 *Mühsam E.* Tagebücher 1910–1924. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Chris Hirte. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995.

13 *Mühsam E.* Die Wüste. Gedichte. Berlin: Verlag E. Eisselt, 1904.

14 *Müller R.* Menschenfalle Moskau. Exil und stalinistische Verfolgung. Hamburg: Hamburger Edition, HIS Verlag. 2001. 501 S.

15 *Müller R.* Zenzl Mühsam und die stalinistische Inquisition // Frauen um Erich Mühsam. Sechste Erich- Mühsam-Tagung in Malente, 12–14. Mai 1995. [Red.: Jürgen Wolfgang Goette, Hrsg.: Erich-Mühsam-Gesellschaft.] Lübeck: Erich-Mühsam-Gesellschaft, 1996. Schriften der Erich-Mühsam-Gesellschaft, 11. S. 3288.

16 *Piens C.* Erich Mühsams Tagebücher-Gesamtausgabe // Zwischen Gewalt und Widerstand. Erich Mühsam und andere. Schriften der Erich-Mühsam-Gesellschaft Heft 38. Lübeck , 2012. S. 725.

17 *Rocker R.* Der Leidensweg von Zenzl Mühsam. Frankfurt. M.: Verlag die freie Gesellschaft, 1949.

18 *Scheerbart P.* Die Entwicklung des Luftmilitarismus und die Auflösung der europäischen Land-Heere, Festungen und Seeflotten. Eine Flugschrift. Berlin: Oesterheld & Co, 1909.

19 *Scheerbart P.* Flora Mohr. Eine Glasblumen-Novelle in 8 Kapiteln. Prag: Haase, 1909.

20 *Scheerbart P.* Glasarchitektur. Berlin: Verlag der Sturm, 1914. 125 S.

21 *Scheerbart P.* Katerpoesie. Paris; Leipzig: Ernst Rowohlt, 1909.

22 *Scheerbart P.* Lesabendio. Ein Asteroiden-Roman. Mit Illustrationen von Alfred Kubin. München und Leipzig: Georg Müller, 1913.

23 *Scheerbart P.* Machtspaesse. Arabische Novellen mit Federzeichnungen von Paul Scheerbart. Berlin: Eduard Eisselt, 1904. 55 S.

24 *Scheerbart P.* Das Perpetuum mobile. Die Geschichte einer Erfindung. Leipzig: Ernst Rowohlt, 1910.

25 *Scheerbart P.* Tarub, Bagdads berühmte Köchin. Arabischer Kulturroman. Berlin: Verein für Deutsches Schriftthum, 1897.

26 *Scheerbart P.* 70 Trillionen Weltgrüße. Eine Biographie in Briefen 1889–1915. Herausgegeben von Mechthild Rausch. Berlin: Argon, O.J. 645 S.

27 *Steiner R.* Ohne Titel // Mein Lebensgang. Hg. Von Marie Steiner. Dornach, 1925. S. 292–295.

28 Über Paul Scheerbart: 100 Jahre Scheerbart-Rezeption; in drei Bänden / Michael M. Schardt; Hiltrud Steffen (Hg.). Paderborn: Igel-Verlag, 1996. Bd. 2 Analysen, Aufsätze, Forschungsbeiträge. 415 S.

DOI: 10.22455/2500-4247-2016-1-3-4-399-418
УДК 821.161.1
ББК 833 (4Рос)6

КАК СОЗДАВАЛАСЬ КРЕСТЬЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА (по материалам фонда ВОКП в ОР ИМЛИ)

© 2016 г. Е. А. Папкова

Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 06 сентября 2016 г.

Аннотация: Общество крестьянских писателей, за время своего существования переменившее ряд названий — от Всероссийского союза крестьянских писателей (1921–1925), Всероссийского общества крестьянских писателей (1925–1930) до Всероссийского объединения пролетарско-колхозных писателей (1931) и Российского общества пролетарско-колхозных писателей (1931–1932), ставило своей задачей осуществление государственной программы «переделки деревни» (В. И. Ленин) в духе «раскрестьянивания». Историю ВОКП, двух его периодов, организационных установок, творческой и идеологической работы с начинающими писателями из деревни наиболее полно раскрывают материалы фонда 156 (ВОКП) в ОР ИМЛИ. В первый период, 1921–1927 гг., в рамках борьбы с невежеством и темнотой крестьянской массы, общество оказывало крестьянским писателям реальную помощь, прежде всего в литературной учебе. После 1927 г., хотя была проведена большая работа по расширению ВОКП, акцент был перенесен на борьбу с кулацкой и мелкобуржуазной идеологией. По мере превращения ВСКП в РОПКП по-разному решался вопрос, кто является подлинно крестьянским писателем и у кого учиться начинающим. Все более нежелательными для поэтической ориентации молодых становились произведения «кулацких поэтов» С. А. Есенина и Н. А. Клюева. На основании рецензий на присылаемые произведения из фонда ВОКП можно понять, как оценивались их идеология и эстетика, какие давались советы и рекомендации, по каким принципам произведение признавалось годным в печать, а его автор — достойным стать членом ВОКП. Определяющим критерием все больше становилась «пролетарско-колхозная» идеология. Присланные же в ВОКП письма и рукописи крестьянских писателей немало рассказывают, о чем думали жители советских деревень, коммун и колхозов в 1920-е — начале 1930-х гг., внутренне во многом не принимавшие проводимую государственную политику.

Ключевые слова: общество крестьянских писателей, задача «раскрестьянивания» деревни, периодизация, литературная учеба, идеологические установки, «кулацкие поэты», фонд ВОКП в ОР ИМЛИ.

Информация об авторе: Елена Алексеевна Папкова — кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 Москва, Россия. E-mail: elena.iv@bk.ru

THE INVENTION OF PEASANT LITERATURE (on the materials of the All-Russian Society of Peasant Writers (VOKP), IWL department of manuscripts)

Elena A. Papkova

A. M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Received: September 06, 2016

Abstract: The essay focuses on the Society of Peasants Writers (hereafter referred as VOKP) that changed a number of names in the course of its existence — All-Russian Peasants' Union of Writers (1921–1925), All-Russian Society of Peasant Writers (1925–1930), All-Russian Association of Proletarian and Kolkhoz writers (1931), and Russian society of Proletarian and Kolkhoz Writers (1931–1932). Its main objective was the implementation of the state program for the "village reconstruction" (Vladimir Lenin) in the spirit of "raskrestyanivanie" [de-peasant-ring]. IWL archives (fund 156) contain rich materials on the history of the two periods of VOKP's activity, its agendas as well as evidence of its creative and ideological work with aspiring village writers. In the first period, 1921–1927, the Society rendered real help to peasants, primarily in literary studies, within the framework of the so called struggle against the peasantry ignorance. After 1927, albeit VOKP was extended, the activity of the Society concentrated on the crusade against the kulak and petty-bourgeois ideology. While the All-Russian Peasants' Union of Writers was being transformed into the Russian Society of Proletarian and Kolkhoz Writers, the Society tried to decide who was a "true" or "genuine" peasant writer and who therefore had the right to instruct beginners. The work of «kulak poets» such as S.A.Yesenin and N.A.Klyuyev was no longer considered appropriate for the poetical education of younger people. Drawing on the reviews of the poetical works from the VOKP fund, the essay seeks to understand how the Society evaluated ideology and aesthetics of these works, what kind of advice and recommendations it gave to the authors and eventually what were the criteria for publication and for the VOKP membership. The article argues that conformity to the so called Proletarian and Kolkhoz ideology was becoming into the defining principle of evaluation and acceptance. Letters and manuscripts sent by peasant writers' to VOKP, however, tell a different story. They reflect thoughts and ideas expressed by the dwellers of Soviet villages, communes, and collective farms of the 1920's — early 1930's and show that their authors did not share many aspects of the state policy.

Keywords: Society of Peasants Writers, the task of "raskrestyanivaniye" [de-peasant-ring] of the village, periodization, literary studies, ideological setups, "kulak poets," VOKP Fund in the IWL archive collection.

Information about the author: Elena A. Papkova, DSc in Philology, Associate Professor, Senior Researcher, A.M.Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: elena.iv@bk.ru

Общество крестьянских писателей за время своего существования (1921–1932) переменило ряд названий — от Всероссийского союза крестьянских писателей (ВСКП, 1921–1925), Всероссийского общества крестьянских писателей (ВОКП, 1925–1930) до Всероссийского объединения пролетарско-колхозных писателей (ВОПКП, 1931) и Российского общества пролетарско-колхозных писателей (РОПКП, 1931–1932) и выработало много основополагающих для своей работы положений. Уже сами изменяющиеся названия этой организации ярко демонстрируют ее задачу, направленную на осуществление государственной программы «переделки деревни» (В. И. Ленин), «раскрестьянивания деревни» (Н. И. Бухарин), переведение «растущих кадров» крестьянских писателей «на рельсы пролетарской идеологии» («О политике партии в области художественной литературы») [1, с. 378]. Помимо руководящей линии, определявшей процесс изменения организации крестьянских писателей, у него была и своя внутренняя логика. Вступавшие в начале 1920-х гг. в ВСКП начинающие крестьянские поэты и прозаики — а их было немало, — судя по их заявлениям и письмам, искренне верили в возможность «научиться творчеству», стать «настоящим писателем». Но, как свидетельствуют документы, по мере своего взаимодействия с ВСКП/ВОКП/ВОПКП/РОПКП они все больше начинали осознавать, что этот путь требует от них отречения от самого дорогого и любимого: от родной деревни, дома, семьи, всех традиций крестьянской жизни. Помимо официальной «чистки рядов», провозглашенной со второй половины 1920-х гг., шло и внутреннее размежевание: кто-то перестраивался, ориентируясь на «пролетарско-колхозную» линию, кто-то отходил от общества, понимая, что здесь «нет правды». Сохранившиеся документы многое проясняют не только в истории общества крестьянских писателей, но и в истории советской литературы и, в целом, Советской России, население которой на момент революции 1917 г. на 80% было крестьянским.

Разнообразная, организационная и творческая, деятельность ВОКП[1] отразилась в многочисленных документах. Часть их: резолюции съезда, пленумов, конференций и т. п., выступления и статьи руководителей ВОКП, а также творческие материалы — произведения начинающих крестьянских писателей и поэтов — была опубликована в текущей периодике 1920 — начала 1930-х гг.: журналах «Жернов», «Красная нива», «Крестьянка», «Крестьянский журнал», «Жизнь крестьянской молодежи», «Земля Советская» и др.

Другая, существенно большая часть материалов, раскрывающих деятельность ВОКП, отложилась в архивохранилищах, пре-

---

[1] Здесь и далее, кроме отдельных случаев, когда речь идет о названии, соответствующем определенному периоду деятельности организации, в статье употребляется аббревиатура ВОКП, она использована и в названии фонда в ОР ИМЛИ.

жде всего Москвы (ОР ИМЛИ, РГАЛИ) и Санкт-Петербурга (РО ИРЛИ).

Наиболее полно история ВОКП представлена в документах, составивших фонд 156 ВОКП в ОР ИМЛИ РАН. Богатейший фонд включает 835 единиц хранения, документы в которых относятся к 1918–1932 гг. В основном это подлинники. Среди них — рукописи, машинописи, печатные издания, письма, телеграммы, официальные документы на бланках организаций. Уникальные материалы фонда ВОКП в ОР ИМЛИ дают ответы на многие вопросы, касающиеся судьбы крестьянской литературы в Советской России.

История общества крестьянских писателей от ВСКП до РОПКП включает два периода: 1921–1927 и 1928–1932 гг.

Всероссийский союз крестьянских писателей был создан летом 1921 г. на базе реорганизации дореволюционного Суриковского литературно-музыкального кружка. Председателем ВСКП стал крестьянский поэт Г.Д.Деев-Хомяковский, автор «Крестьянского марша». Н.В.Корниенко, в работах которой наиболее полно рассмотрено становление крестьянской литературы в Советской России, отмечает: «У крестьянского союза была масштабная программа борьбы за новый быт (идейные основания принимаемых ВСКП платформ — в выступлениях Л.Д.Троцкого, Н.К.Крупской, Н.И.Бухарина 1922–1923 гг.) и армия добровольных помощников — селькоров, готовых работать в области “культурного перевоспитания и переделки деревни”...» [6, с. 208]. С февраля 1922 г. начинает выходить издание «Красная нива» — сначала как литературный сборник, а впоследствии — журнал (под ред. П.Логинова и Г.Деева-Хомяковского). На его страницах печатаются не только члены союза, но и «новокрестьянские» поэты С.А.Клычков, А.В.Ширяевец, П.В.Орешин, С.А.Есенин, П.А.Радимов, «попутчики» Б.А.Пильняк, Вс.В.Иванов, М.М.Пришвин, А.С.Грин, В.Я.Шишков, а также пролетарские и комсомольские поэты и прозаики. С 1925 г. издается журнал ВСКП «Жернов», где публикуются и творческая «продукция», и первые организационные документы, среди которых «Литературная платформа Всероссийского Союза крестьянских писателей», принятая на расширенном пленуме Центрального Совета 28 октября 1924 г. и ставшая на несколько лет определяющей в деятельности этой литературной организации. Платформа содержала 14 основных пунктов, на которых должно было основываться творчество крестьянских прозаиков, поэтов, художников и музыкантов. От крестьянской литературы требовалось: «Непрерывное и постоянное стремление к намеченным целям и достижениям, лежащим в основе принципов Октябрьской революции 1917 года. <...> Быт и труд современной деревни в произведениях должен отражаться таким образом, чтобы мысль читателя была направлена на борьбу с вековым невежеством и темнотой крестьянской массы». Пункт 8 содержал опре-

деление крестьянского писателя, которым считался только тот писатель, «который тесно связан с трудовыми процессами как на физической, так и на общественно-полезной трудовому крестьянству и пролетариату работе». Пункты 9–12 называли враждебные литературные группировки — мелкобуржуазные и буржуазные и союзные — ВАПП, МАПП, в деловой работе к последним могли относиться и писатели-«попутчики» [7, с. 10].

С течением времени Союз расширяется, меняются его установки. Летом 1926 г. Деев-Хомяковский отчитывался о проделанной за пять лет работе, приводя цифры. К этому времени ВСКП насчитывал более 700 человек. Члены союза — крестьянские писатели, «главным образом из бедняцко-середняцкой группы крестьян». Актив: рабочие из крестьян — 81 человек, крестьяне — 502 человека, деревенская интеллигенция — 126 человек. Женщин-писательниц — 30. Беспартийных — 501. За пять лет работы Союз получил стихотворных рукописей — 11 700, прозы — 3 470, пьес — 617.

О писателях-попутчиках, раскрывавших в своем творчестве темы крестьянской жизни, так называемых новокрестьянах и «мужиковствующих (выражение Л. Д. Троцкого), Деев-Хомяковский уже высказывается не слишком одобрительно, и это понятно: создание новой крестьянской литературы в целом было нацелено на вытеснение их из литературного процесса. Попутчики, по Дееву-Хомяковскому, «имеющие больше свободного времени и больше “связей”, <...> писали зачастую всякую халтуру, и издательства выпускали их произведения в первую очередь». За время своего существования «Союз сформировал свои писательские кадры». Это «беллетристы — П. И. Замойский, М. П. Роги, С. С. Ужгин, А. Дементьев, А. Тарарухин, В. А. Кудашев, Ф. Гирс, Е. Федоров, В. Вольский, А. Львов-Марсианин, выделяющие трудовые процессы крестьянского быта и героические подвиги Красной армии». И новые поэты — Вятич-Бережных, Ф. Чернышев, В. Горшков, А. Зорский, А. Звягин, Ковынев и др. [2, с. 2–3]. Сейчас мало кто из историков русской литературы, не говоря уже о читателях, знает большую часть этих имен.

Этот первый период — годы «деевохомяковщины» (по фамилии председателя союза Деева-Хомяковского) — в 1929 г. в программной статье одного из новых руководителей ВОКП П. И. Замойского «О пройденном пути и наших задачах» были охарактеризованы как годы работы в «затхлой атмосфере», когда из-за ориентации Союза на крестьян-«самородков», «безграмотных и самовлюбленных», было создано «жалкое подобие литературы», в которой не было «четкой политической линии» [4, с. 51–53]. В действительности, как свидетельствуют документы фонда 156 ОР ИМЛИ, особенно касающиеся работы с начинающими авторами, это было время, когда, несмотря на задачу «смело перемалывать весь старый склад жизни» [7, с. 11],

общество крестьянских писателей оказывало им реальную помощь и в литературной учебе, и, что немаловажно, в материальном плане.

Материалы фонда, относящиеся к первому периоду деятельности ВСКП, датируются в основном не ранее 1925 г. Начинающий писатель должен был заполнить анкету, где указать помимо фамилии, имени, возраста, адреса, еще социальное происхождение, партийность, а также ответить на вопросы: «Какой вид литературного творчества считаете для себя наиболее характерным? Имеются ли печатные произведения, где печатаны и печатаются (регулярно, эпизодически), название отделов вышедшей книги? Состоял ли в каких-либо писательских группах и организациях, в каких именно?»[2] Как правило, в анкетах начинающих писателей указано — «крестьянин», среди ответов перечисляются такие «профессии»: крестьянин, батрак, рабочий, доброволец, красноармеец, краснофлотец, учащийся рабфака.

Кроме заполнения анкеты, начинающий прозаик или поэт писал свою автобиографию. Среди материалов фонда автобиографий немало, подчас они представляют собой прозаические тексты, с включением фрагментов стихотворений. Например, Дмитрий Горбунов, 1894 г.р., в 1929 г. рассказывал о своем жизненном пути и сложном отношении к городу и деревне так:

МОЯ АВТОБИОГРАФИЯ

Ненарочно на свет я родился
Ненарочно живу и живу.
Восемнадцати лет женился
С девятнадцати тятькой зовут.
А до этой поры что было
Половину всего забыл,
По рассказам старух бобылок
Я отчаянный парень был.

Родился я в деревне Киселюхе, Ярославской губ. того же уезда, Борисоглебской волости. Учился в сельской школе одну зиму. Девяти лет отправили в Питер в мальчики.

И привез меня в Питер дядя.
Мой отец жил тогда на «Песках»
Торговал шоколадом «Конради»,
Керосином, была и треска.
Он с хозяином был заедино,
Обирал и господ и прислуг.
И желал чтоб и мне его сыну

[2] ОР ИМЛИ. Ф. 156.

Научиться тому ж ремеслу.

Ремеслу этому я научился, но не любил его, очень не ладил с хозяевами, а потому часто менял их и даже профессии менял. Работал в мясных лавках, в гастрономических, в булочных и т. д. После учения в мальчиках я 13-летним приехал в деревню. С той поры принялся за крестьянство, пахал, косил и вообще все крестьянские работы выполнял. Здоров я был очень. Крестьянскую работу люблю, но не привелось работать как настоящему крестьянину, тоска заела, уж больно бедна наша деревня, да и вся округа. Бедна до невозможности. Нонче перевез в город всю семью и наверное навсегда. Отрываясь от своей Киселюхи я написал ей прощальное стихотворение:

Деревня, милая, прости!
Устал я плакать и грустить.
Хочу забыть тебя, забросить.
Быть может кто случайно спросит.
Скажи, что, да, такой-то был,
Ушел, но все ж не разлюбил
Полей заросших ивняками
Шлифованный тяжелый камень
На шее на моей повис.
Я душу выкупал в крови
И городу запродал волю.
Прощай, измызганное поле.
Глухая, темная чаща.
Деревня, милая, прощай!

Хотел забыть, да разве позабудешь! Сейчас я крепче полюбил деревню. И думаю, что ни одного печального стиха не напишу я для нее, для моей Киселюхи, все что бодрое и светлое ношу в душе своей — отдам деревне, и потому: у меня балалайка — не лира

И на ней только три струны:
Две из них для родной стороны
И одна лишь для целого мира.

Не в час я начал о себе писать, совсем я не такой печальный, как написано здесь.

25/ II 1929[3]

Дело каждого будущего члена ВОКП могло включать его письма в общество, которые были посвящены различным проблемам: творческим, бытовым, иногда социально-политическим:

В союз всер. кр. писателей селькора 3 1926 «Крестьянской газеты» И. Ерканов 1925 года, июня 5 д.

[3] ОР ИМЛИ. Ф. 156. Д. 145. Л. 32 об. Здесь и далее при публикации документов фонда 156 сохраняются орфография и пунктуация оригинала.

За руководящую литературу для начинающего писателя вы требуете денег каковых у меня как раз не имеется я крестьянин и не получаю определенного жалованья, которого бы мог уделить для этой цели. А писать (1нрзб) и хочется так как требует время. И вот если вы считаете это дело важным. А это так, потому что вы сами работаете в этой отрасли, то думаю вы незадумаетесь выслать мне вышеуказанную литературу тем более что это весьма оправдает себя в дальнейшем.

С почтением И. Ерканов[4]

Представитель старшего поколения крестьянских писателей Ушаков Тарас Антонович, 1884 г.р., обращался к руководителям ВОКП неоднократно. В деле 540 хранятся его анкета, стихотворения, рассказы и рецензия на одно из стихотворений, а также переписка с ВОКП 1926–1927 гг. В сопроводительном письме автор рассказывает о себе и заодно выражает свое суждение о крестьянской литературе и тех проблемах, с которыми, как ему представляется, она сталкивается в своем развитии:

Уважаемые товарищи!

Посылаю вам заполненную мной анкету. Постараюсь прислать членский взнос. Что касается распространения журнала ЖЕРНОВ, могу приступить к этому делу только с начала осени. Вам хорошо известно, что жители деревни, все в работе, у меня имеется целая серия рассказов и тетрадь стихов, которые просмотрены, и некоторые одобрены Госиздатом, но лежат у меня в сундуке. Что же делать? Когда мы попали под перекрестный обстрел прежде нас считали слишком молоды, теперь нам говорят, вы слишком устарели. Но я верю, что наша крестьянская литература, когда бы не было выидет на свою верную дорогу.

Пусть агит поет как хочет,
Пусть работает, хлопочет
Пусть кричит до хрипоты
Но уж хочет иль не хочет
А нагонит тошноты.

Однобокость, односторонность литературы уже сказывается среди нашей молодежи. Она требует истины жизни, без всякой подкраски, хотя говорится, что кашу маслом не испортиш, а пожалуй что и с масла затошнит.

Остаюсь другом, крестьянин села Вилинки, михайловской волости скопинского у. ряз. губ. Тарас Антонович Ушаков[5].

---

[4] ОР ИМЛИ. Ф. 156. Д. 146. Л. 43–43 об.
[5] ОР ИМЛИ. Ф. 156. Д. 540. Л. 2.

Среди документов в деле Т. А. Ушакова хранится еще одно его письмо с обращением «Дорогие товарищи!» Судя по штампу ВОКП на листе, оно было получено в ноябре 1926 г. Автор рассказывает о себе: «...живу незавидно, получая 20 руб. в месяц на всем своем содержании, кое-как питаюсь, и ели прикрываю голое тело»; о таких, как он сам, крестьянских поэтах: «...нет места для нашего творчества, напишеш, пошлеш, и... ни ответа ни привета, в воду кануло»; сравнивает себя, судя по контексту, с прославленным Демьяном Бедным, беллетризованная биография которого в это время публиковалась в «Крестьянском журнале»: «Живу, работаю, подкрепляю себя духом социализма. И не так беден, как наш владыка Демьян. —

Ему простор, и ширь, и нет границ полета...».

Вся вторая часть письма посвящена реальной жизни страны в десятую годовщину победившей революции. Об этой жизни крестьянский поэт размышляет и в стихах: «Чем же родина наша богата? / Как посмотришь на дело вокруг / Та же грубая сила захвата / Тот же грубый насилья недуг», и в самом тексте своего обращения:

> Пусть будет так, но я лично не хочу подхолимничать не хочу исказать той истины, о которой говорит мне Сама Жизнь. А жизнь говорит многое, она указывает на те изгибы, по которым блуждает жданная нами Свобода. Но я верю, что человечество найдет прямой выход, уравновесит жизнь, не потерпит захвата. Чтобы один жирел как боров, а другой подыхал от голода. Я верю, что Свобода пораженная гнойными прыщами должна идти к оздоровлению. Больной пережиток времени заставляет задуматься каждого гражданина, как выидти из тупика, как упорядочить жизнь. Пусть я беден, пусть я пешка для каждого последнего комиссара, который мог бы меня перебросить, в любой момент, в любое место, ничуть не стал бы я возражать, не стал бы я изливать никакой жалобы, если бы я не видел в этом насилья, лжи и обмана со стороны властей. А властям так или иначе я должен подчиниться. А поэтому и приходится жить так, как позволяют обстоятельства.
>
> Еще многое хотелось бы говорить. Говорить о правде но мне возражают некоторые из партийцев: что правда? Правда есть утопия. После этого является толстый вопрос, как же жить? Неужели царство людей превращать в царство животных. Неужели наш прогресс, наша революция поведет нас к одичалости, нет, нет, этого быть не должно. Мы должны воспитывать молодежь в духе человечества, мы должны показывать пример, тем хищникам, которые целые века паразитировали, и хотят сейчас паразитировать рабочий люд. Хотят обойти прямую линию жизни. Нет, нет, честность должна быть, тверда и непоколебима.
>
> Тарас Ушаков[6]

[6] ОР ИМЛИ. Ф. 156. Д. 540. Л. 26–28.

Правда, такого рода откровенные письменные высказывания крестьянских писателей в фонде ВОКП попадаются далеко не часто.

Рубежом в истории ВОКП считается 1927 г., когда началась «коренная перестройка» организации, причиной которой стали отнюдь не творческие проблемы. В январе 1927 г. в «Правде» были опубликованы «Злые заметки» Н. И. Бухарина. Н. В. Корниенко указывает: «Есенинский сюжет в исполнении Бухарина был одним из первых прямых ответов партии на вопрос, который витал в воздухе, — с крестьянством или против крестьянства, с опорой на традицию или наоборот будет проводиться в жизнь курс на индустриализацию и построение социализма в одной стране» [6, с. 143].

Рупором идеологических установок нового общества становится периодический журнал «Земля Советская» (1929–1932). В целях проведения «четкой политической линии» редколлегия сочла необходимым сразу же отмежеваться от несовместимых с ней представлений о крестьянской литературе. Так, в статье с характерным заглавием «Кнутом направо» Замойский обрушивался на виднейшего критика 1920-х гг. В. П. Полонского, чье представление о крестьянских писателях определял как «идеологическую путаницу». «Эх, Вячеслав Павлович, ведь вы даже статью Бухарина “Злые заметки” не читали!» — обращается к критику Замойский, цитируя большой фрагмент из его статьи «Октябрь и художественная литература» (Известия. 1928. 7 нояб.). «Подлинно крестьянская литература, — писал Полонский, — которая дышит деревней, художественно отражает ее лик, развивается в стороне» от союза крестьянских писателей. Ее истинные представители — не Деев-Хомяковский и Замойский, а С. Есенин, Н. Клюев, С. Клычков, поэты «есенинской школы». К «крестьянскому сектору» Полонский относит и Вс. Иванова (первого периода), и Ф. И. Панферова, и поэтов П. В. Орешина и П. Д. Дружинина и утверждает, что «именно этот сектор, связанный с деревней, представляет наибольший интерес для критика». Отвечая Полонскому, Замойский снисходителен: Полонский, де, «ровным ровно ничего не знал и не знает», «крестьянскую литературу, настоящую, не читал», «ему надо помочь». А дальше напоминает «документы партии» и «новую творческую платформу» ВОПК, принятую на майском пленуме 1927 г.: «Не всякий писатель, пишущий о крестьянстве, является подлинно крестьянским писателем. Крестьянскими писателями нужно считать таких, которые, на основе пролетарской идеологии, но при помощи свойственных им крестьянских образов, в своих художественных произведениях организуют чувство и сознание трудовых слоев крестьянства и всех трудящихся в сторону борьбы с мелкобуржуазной ограниченностью — за коллективизацию хозяйства, быта и психики в сторону строительства социализма...». Что касается «ку-

лацких» писателей Клюева, Клычкова, Есенина, то — «в тартарары эту литературу!» [3, с. 47–50].

Размежевание произошло на Первом Всероссийском съезде крестьянских писателей, который открылся 3 июня 1929 г. в Центральном Доме Крестьянина в Москве под председательством А. Я. Дорогойченко. На съезде было 157 делегатов. Итогом работы Первого съезда ВОКП стала резолюция, в которой четко обозначалось, кто такой «крестьянский писатель»:

> Только тот писатель является подлинно крестьянским писателем, который определенно защищает интересы пролетарского и бедняцкого слоев деревни, который умеет отличить среди разных, часто противоречивых интересов среднего крестьянства его основные решающие интересы, связывающие его с социалистическим пролетариатом, который, борясь против кулацко-капиталистической и мелкобуржуазной идеологии, идет к пролетарской идеологии.
>
> Съезд решительно отмежевывается от тех называющих себя «крестьянскими» писателей, которые выражают в своих произведениях интересы и чаяния эксплуататорской, кулацкой части деревни, идеологию классового врага пролетариата и бедняцко-середняцких масс крестьянства. С этой кулацкой литературой подлинно крестьянские писатели ничего общего не имеют и объявляют ей решительную борьбу [8, с. 53].

Документы фонда 156, относящиеся к Первому съезду и последовавшим за ним различным конференциям и пленумам, раскрывают механизмы чистки рядов общества, основанные на предложенных новыми руководителями идеологических критериях. Так, выступая на съезде, М. Е. Беккер утверждал:

> ...поэтов, входящих в ВОКП, можно идеологически квалифицировать: 1) пролетарско-крестьянские поэты <...> полно выражают коммунистическую идеологию: Доронин, Дорогойченко, Батрак <...>; 2) поэты с народническим уклоном (Тачалов, Горшков); 3) попутчики крестьянской поэзии <...> лишены еще четкой пролетарской идеологии (Пестюхин, Фокин); 4) интеллигентствующие (Соболевский).

Особенно энергично Беккер обрушивался на «пейзанство» в современной литературе: «Наиболее активными рассадниками пейзанства являются поэты из лагеря “мужиковствующих”. Характерное его проявление — козыряние мужицким знанием. <...> Примерами идеального воспевания деревни, мужика изобилует творчество Клюева». Далее Беккер цитировал стихотворение Клюева «Пахарь»: «На мне убогая сермяга, / Худая обувь на ногах, /

Но сколько радости и блага / Сквозит в поруганных чертах!» — и комментировал: «Это уже не мирный хлебопашец, а новоявленный Микула Селянинович с мистическим сиянием на голове. Пахарь приобретает черты “святого труженика”: “Но я, как небо, мудро светел, / И не разгадан, как оно”». Примерно в таком же ключе разбираются стихотворения С. Клычкова, П. Орешина. Но — и это более всего вызывает тревогу критика — пейзанство стало «достоянием не только “мужиковствующих”. К сожалению, <...> пейзанством заражены и произведения некоторых пролетарских, особенно молодых крестьянских поэтов. Разумеется, их пейзанство — явление несколько иного рода. Оно окрашено новыми советскими тонами, но это не умаляет зла этого явления. Наиболее распространенный его признак выражается в “лакировке” деревни, в чрезмерном преувеличивании наших достижений, в слащавой идеализации людей нового поколения». Называя стихотворения Жарова «О садовнике и о плодах», книгу Доронина «Первый сбор», Беккер видит в них «нетрудовое восприятие деревни, несмотря на заявления о полях, о земле, на обилие запахов». Воспевание «счастливого деревенского бытия», считает критик, наиболее распространенное зло, присущее произведениям Наседкина, Ковынева, Приблудного и других[7].

В своем докладе «Пути крестьянской литературы» на заседании съезда 4 июня 1929 г. И. А. Батрак также не обошел вниманием новокрестьянских поэтов и тех критиков, которые их поддерживали:

> Мы знаем такие случаи, когда, например, некоторые товарищи, вроде Воронского или Полонского, позволяли себе похлопывать по плечу за формальные достижения Клюева, Клычкова и т. д., вместо того, чтобы разоблачить их, заставить их основательно подумать над своим идеологическим багажом[8].

Продолжая борьбу за «подлинно крестьянских писателей», носившую далеко не литературный характер, Дорогойченко докладывал на Совещании ВОКП, проходившем совместно с представителями ЦК союза сельхозрабочих 19 октября 1930 г. (цит. по стенограмме):

> Надо расстаться с этим абсолютно негодным термином. Посмотрим, кто крестьянским писателем считался в прежнее время: классический крестьянский писатель Кольцов, который молился боженьке, Клюев, Есенин — вот крестьянские писатели. В крестьянской литературе были такие писаки-профессора — негодяи, которые причисля-

[7] ОР ИМЛИ. Ф. 156. Д. 5. Л. 129–134.
[8] ОР ИМЛИ. Ф. 156. Д. 5. Л. 84.

> ли себя к крестьянским писателям, за такими писателями шли даже наши бывшие вожди, которые занимались тоже литературой. Более того, за ними шел Троцкий, который говорил, что у Клюева талантливый крестьянский облик[9].

Материалы фонда 156 представляют формы и методы литературной учебы, направленной на воспитание «подлинно крестьянских писателей». На основании различных типов рецензий на присылаемые произведения можно понять, как оценивали их идеологию и эстетику, какие давались советы и рекомендации, по каким принципам произведение признавалось годным в печать, а его автор — достойным стать членом ВОКП.

Первым шагом становилась работа с многочисленными рукописями, которые приходили в Союз из деревень, сел, коммун, артелей Советской России. Работу с рукописями вел актив крестьянских писателей, осевших по тем или иным причинам в Москве. В фонде ВОКП имеется большое количество материалов, раскрывающих эту работу. Часто отзывы давались без подписи. Орфография и пунктуация в них свидетельствует о том, что их авторы сами еще недавно были начинающими крестьянскими писателями. Среди профессиональных рецензентов выделяются отзывы П. А. Травина, стоявшего у истоков еще Суриковского кружка:

> 18 апреля 27 г.
>
> Егоров З.Г.
>
> В дороге:
>
> Рассказ хотя и построен в форме разговора учителя с врачем в дороге, но читается с интересом и ценен тем, что ярко обрисовывает внутренние переживания коммуниста деревенского-учителя. Написан в защиту интеллигента-коммуниста и написан, искренне просто, без всякой агитации.
>
> К печати годен без редакции.
>
> П. Травин[10]

По мере превращения ВСКП в РОПКП по-разному решался вопрос о том, как учиться и, главное, у кого учиться крестьянским авторам. В отзывах 1925–1927 гг. чаще всего назывались имена «классиков: Гоголя, Толстого, Пушкина, Лермонтова, Некрасова», которых нужно «вдумчиво почитать»[11]. Однако гораздо большее влияние оказывали не столько классики, сколько современники. В отзывах и ре-

[9] ОР ИМЛИ. Ф. 156. Д. 86. Л. 38.
[10] ОР ИМЛИ. Ф. 156. Д. 146. Л. 20.
[11] ОР ИМЛИ. Ф. 156. Д. 466. Л. 2 об.

цензиях первого периода деятельности ВОКП еще можно встретить имена С. Есенина и Н. Клюева как «учителей». Так, А. Бур<нрзб> 9 декабря 1926 г., комментируя стихи начинающего поэта Василия Никитина, советует ему:

> Стихи хорошие, хотя встречаются перебои ритма и устаревшие выражения, но бодрость, звучащая в каждой строчке этих симпатичных стихов, сглаживает недостатки. <...> Нужно читать новых поэтов, конечно лучших (Есенина, В. Казина, Вл. Кириллова, Клюева и др.). Настойчиво нужно учиться. И тогда мы поздравим вас как нового талантливого лирика[12].

С течением времени акценты смещались, имена С. Есенина и Н. Клюева постепенно становились все более нежелательными для того, чтобы служить ориентирами начинающим писателям:

> А. Евдокимову
>
> Дорогой товарищ!
>
> Ваши стихи «Русь» и другие к печати не подходят, так как написаны они прозаично и примитивно, образности нет. Потуги подражать Клюеву слабы и в своих произведениях вы больше рассказываете, чем показываете. Вам следует усиленно заняться учебой.
>
> С товарищеским приветом
>
> 23 янв. 1928 ЛИТБЮРО ВОКП[13]

Материалы фонда, относящиеся к разным периодам деятельности ВОКП, показывают, как поэтические симпатии начинающих крестьянских поэтов определяли их будущие творческие судьбы. Документы, которые отложились в единице хранения 459, раскрывают творческую биографию крестьянского поэта Василия М. (полного отчества нет) Никитина и дают возможность проследить, как менялось отношение руководства ВОКП к влиянию Н. Клюева и С. Есенина на его произведения. Стихи Никитина, присланные в 1927 г., подтверждают, что он прислушался к пожеланию рецензента читать «новых» «лучших» поэтов[14]. Так, в стихотворении «Вечер в деревне», датированном 8 марта 1927 г., отчетливо видно подражание есенинскому «Нивы сжаты, рощи голы...» Сравним: «Спускает вечер свой навес / Туман над озером и сырость / И как арбуз за синий лес / Спокойно солнце закатилось»[15]. В декабре того же года написано Ники-

---

12 ОР ИМЛИ. Ф. 156. Д. 459. Л. 26.
13 ОР ИМЛИ. Ф. 156. Д. 146. Л. 7.
14 ОР ИМЛИ. Ф. 156. Д. 459. Л. 26.
15 ОР ИМЛИ. Ф. 156. Д. 459. Л. 28.

тиным «Письмо матери», на полях листа рецензент пометил простым карандашом: «Есенин»[16].

Н. В. Корниенко в своей работе на многочисленных примерах из периодики 1925–1926 гг. показала, насколько сильное влияние оказал есенинский лирический эпистолярий на комсомольских поэтов. Несмотря на очевидность того, что «идея материнства, кровного родства и коммунизма по “Азбуке коммунизма” и “Вопросам быта” понятия онтологически несовместные» [6, с. 237], влияние поэтического шедевра С. Есенина на «бодрых комсомольцев» было огромным, хотя наиболее «верные ученики-комсомольцы» и утверждали, как поэт М. Юрин: «Покрой есенинский мне узок» [6, с. 235].

Молодые крестьянские поэты, в отличие от поэтов-комсомольцев, как правило, не собирались спорить с Есениным, который для них, как написал Иван Ханаев, «дорогой учитель» и «брат»[17]. Его мир был им, как никому, близок и понятен. Старенькая «мама» лирического героя Никитина так же выходит на дорогу, «смотрит в даль голубую с тоской», тревожится, «грустит, вопрос затая», «сидит у окошка скорбя». И, верный сыновнему долгу, крестьянский сын просит ее не тосковать у «белоснежных кудрявых берез», говорит, что «по-прежнему любит», обещает «вернуться на родные поля»[18].

На вопрос матери «Что то делает сын на рабфаке?» материалы дела 459 дают исчерпывающий ответ. Очевидно, летом 1927 г. В. Никитин из деревни Красное Савино Новгородской губернии переезжает в Москву, учиться, новый его адрес — «Тверской бульвар, 25»[19]. Существенно меняется тональность его писем в ВОКП. В ноябре 1926 г. Никитин рассказывал о себе: «Препровождая стихи до журнала “Жернов”, прошу их рассмотреть и дать свое заключение. Пишу с 19 лет. <...> Писать большая страсть»[20]. Спустя почти два года, молодой поэт, судя по подписи, учащийся 1 курса Педфака п/о при 2МГУ, в отчаянии обращается в Литбюро ВОКП с просьбой о денежном пособии:

> Дорогие товарищи!
>
> Еле дождусь, когда Вы исполните мою единственную, первую и последнюю просьбу. <...>
>
> P.S. Ребята, с голоду я готов десны свои съесть. Все жую и жую.
>
> 8 сентября 1928 г.[21]

[16] ОР ИМЛИ. Ф. 156. Д. 459. Л. 32.
[17] ОР ИМЛИ. Ф. 156. Д. 546. Л. 9–10.
[18] ОР ИМЛИ. Ф. 156. Д. 459. Л. 32.
[19] ОР ИМЛИ. Ф. 156. Д. 459. Л. 49.
[20] ОР ИМЛИ. Ф. 156. Д. 459. Л. 25.
[21] ОР ИМЛИ. Ф. 156. Д. 459. Л. 48–49.

Но новое руководство ВОКП отнюдь не собиралось безоглядно помогать «сидящим на печке самородкам» [3, с. 48]. Материалы дела свидетельствуют, что никакой поддержки от ВОКП крестьянский поэт не получил. И это не удивительно: в рецензии от 9 января 1928 г. на новые присланные в ВОКП стихи, среди которых были, например, такие:

Рыдает колокол церковный
Над деревенской тишиной
И месяц, свет бросая ровный,
Плывет над гущею лесной.

Зовет молящихся к вечерне
Унылый колокола звон...
Как будто в тишине вечерней
Судьбу оплакивает он...[22]

— практически вынесен приговор поэту из деревни:

> 5. *Содержание произведения* Личные переживания автора. Грусть по деревне, по любимой девушке.
> 6. *Идеология* Настроение автора небодрое, личное, не затрагивающее обществ. коллективных мотивов. <...>
> 12. *Заключение* Товарищу следовало бы оставить стихи как род художественного творчества для него непосильный[23].

Другому крестьянскому автору, Георгию Пономареву, из починка Гольянского Воткинского района Уральской области, повезло больше. Несмотря на оценку идеологии его творчества как «пролетарской, очень бодрой, хотя и не без есенинских упадочных настроений», на «подражательность отчасти Есенину и имажинистам», заключение рецензента было вполне снисходительным: «Кое-что можно напечатать, с редакторской правкой». Еще автору предлагалось «прочитать Доронина, Казина, Герасимова, внимательно изучить Пушкина и Лермонтова» (1928)[24].

Действительно, на страницах стихотворного сборника Пономарева бодрость и уверенность: «Преступление испуг свой ростить / И, взметнувшись огнем, остыть / Мы ли в жизни незваные гости? / Мы хозяева и творцы!» [9, 491, 14] — сменялись тихой лирической интонацией Есенина, которую не могли не отметить рецензенты ВОКП:

[22] ОР ИМЛИ. Ф. 156. Д. 459. Л. 78.
[23] ОР ИМЛИ. Ф. 156. Д. 459. Л. 94.
[24] ОР ИМЛИ. Ф. 156. Д. 491. Л. 3.

Слышу, слышу — в звездном хоре
Радость тихая звучит;
Перезвонов чудных море
Льет с небесной каланчи! <...>

Встану в поле, у дороги,
Чужд заботы и кручин,
Поклонюсь покорно в ноги
Тишине святой ночи.[25]

И, казалось бы, готовый «поломать покой» «старицы Руси», «понавесить железные запоры», «развеять дремотную ветошь» и т. п., крестьянский поэт выходит в поля — и ведет с родиной, «матерью-землей» совершенно другой разговор:

В ПОЛЯХ
Да, в жизни был я и устал,
Но все прошло, как дым!
Слетает изморозь с куста
На заячьи следы. <...>

Иду-иду, иду-иду! —
Ах, это символизм! —
Звучит отгадка моих дум
Во чреве, у земли![26]

Если присланное произведение категорически не подходило ВОКП, то рецензенты могли даже не утруждать себя написанием ответа. В фонде хранится немало стихов, просто перечеркнутых крест-накрест красным карандашом, например такое:

Хмелинский Е. А.
ТРАУРНЫЙ ДЕНЬ
Я помню это было в январе;
Мороз тогда стоял на дворе,
И толпою народ
Продвигался вперед —
В колонный зал,
Где прах Ильича лежал.
Этого великого вождя
Бессмертных идей

[25] ОР ИМЛИ. Ф. 156. Д. 491. Л. 16.
[26] ОР ИМЛИ. Ф. 156. Д. 491. Л. 29.

Которого носила мать-земля
На поверхности своей…
(б.д.)[27]

Трудно сказать однозначно, что именно не удовлетворило рецензента ВОКП: отсутствие ритма или «прах Ильича», которого «носила мать-земля».

С 1927 г. новые руководители ВОКП ввели более усовершенствованный, а по сути более формализованный подход к оценке поступающих рукописей:

БЛАНК РЕЦЕНЗИЙ

1. *Автор* П. Ермаков

2. *Название пьесы, рассказа, стихов* стихи

3. *Архитект. построение* неумелое

4. *Слог* очень просто, но без оттенка художественности

5. *Правдоподобие* Большое, но с оттенком романтики, украшенное фантастическими цветочками

6. *Типичность* отсутствует, мотивы узко личные, субъективные

7. *Степень обобщаемости* Отсутствует. Обобщать порой в лице Промотея не следует, потому что о Прометее русский крестьянин не знает, а знает своего Прометея — Микулушку и Илью Муромца.

8. *Идеология* Невыдержана. Автор страдает анахранизмами. Октябрь ни одним словом не отражен и не показан у товарища.

9. *Что нужно сказать автору* Как и всем — учиться у мастеров слова художественному изображению темы, простоте и ясности слога, быть созвучным эпохе и не спешить заканчивать свои вещи, обдумывая их и шлифуя, как драгоценные камни без знания всей современной поэзии, сидя на месте невозможно чему-либо научиться.

10. *Общее заключение* предлагаю зачислить тов. Ермакова кандидатом и взять под чье-либо из нас «покровительство».

В. Горшков
3/1V — 27 г.[28]

Однако рецензенты далеко не всегда заполняли их все. Главным, судя по рассмотренным материалам, постепенно становился пункт идеология. Приведем пример рецензии 1928 г. на рассказ С. Виловаткина «Две осени», содержание которого рецензент (подпись неразборчива) охарактеризовал так:

[27] ОР ИМЛИ. Ф. 156. Д. 550. Л. 1.
[28] ОР ИМЛИ. Ф. 156. Д. 146. Л. 43.

> Две учительницы ведут беседу «о жизненной пустоте» — у одной из них эта «пустота» заполнена ребенком. У другой ничего подобного нет. Автор, как бы доискиваясь до причин скорбных переживаний учительницы — заставляет ее вспомнить свое детство, юность и т. д. —

и сделал вывод: «Содержание не интересно, лживо, упадочно. Разве такие наши учительницы? Разве описываемая автором “пустота” правдоподобна?» В пункте «Идеология» значилось:

> По своей идеологии рассказ носит ярко выраженный упадочный характер. Учительница пропустившая все «года любви» незаметившая свою юность опускает руки. Рассказ не имеет ничего общего с современностью.

Отсюда логично следовало заключение: «Рассказ выполнен беспомощно. Замысел не правдоподобен и лжив. Переработок не требует, для печати не годен»[29].

Итоги деятельности ВОКП / РОПКП подвело постановление Политбюро ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций» (апрель 1932 г.). Уже после выхода постановления П. Замойский признавался (цит. по машинописи статьи без заглавия с авторской правкой):

> ...Постановление ЦК ВКП (б) от 23 апреля с/г — событие исторического значения. Кастовая замкнутость писательских организаций в частности РОКП, разбита) сильно начала тормозить этот рост. Эта организация, отгороженная и отгородившаяся китайской стеной, варилась в собственном соку. Система организационной замкнутости сковывала писателя, наклеивала марку. Внушали, что сколько бы ропковец не давал произведений с пролетарской идеологией, он все равно не будет пролетарским писателем. <...> ...меня все время причисляли или к «близко стоящим», или к «вплотную переходящим», или к «почти уже перешедшим». Сказать, что я пролетарский писатель, было невозможно.
>
> Создалась затхлая атмосфера в РОПКП. Организация билась в тисках собственной ограниченности. Творческий рост искусственно начал задерживаться.
>
> Постановление ЦК своевременно [30].

Постановление партии фактически упразднило общество крестьянских писателей, как и другие литературные организации. В истории развития крестьянской литературы начался новый период.

---

[29] ОР ИМЛИ. Ф. 156. Д. 145. Л. 2–2 об.

[30] ОР ИМЛИ. Ф. 156. Д. 419. Л. 1–6. Курсивом обозначен зачеркнутый текст.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 В тисках идеологии. Антология литературно-политических документов, 1917–1927 / сост. К. Аймермахер. М.: Книжная палата, 1992. 511 с.

2 *Деев-Хомяковский Г. Д.* Наши достижения за 5 лет // Жернов. 1926. № 4. С. 2–3.

3 *Замойский П.* Кнутом направо // Земля Советская. 1929. № 1. С. 47–50.

4 *Замойский П.* О пройденном пути и наших задачах // Земля Советская. 1929. № 6. С. 52–54.

5 *Карпинский В.* Кого же считать крестьянским писателем // Земля Советская. 1929. № 4. С. 47–55.

6 *Корниенко Н. В.* «Нэповская оттепель»: становление института советской литературной критики. М.: ИМЛИ РАН, 2010. 504 с.

7 Литературная платформа Всероссийского союза крестьянских писателей (принята на расширенном пленуме Центрального Совета Союза 28 / X — 24 года) // Жернов. 1925. № 1. С. 10–11.

8 О путях крестьянской литературы. Резолюция Первого Всероссийского съезда крестьянских писателей // Земля Советская. 1929. № 7. С. 53–54.

REFERENCES

1 *V tiskah ideologii. Antologija literaturno-politicheskih dokumentov, 1917–1927*, sost. K. Ajmermaher [In the grip of ideology. Anthology of literary and political documents]. Moscow, Knizhnaja palata Publ., 1992. 511 p. (In Russ.)

2 Deev-Homjakovskij G. D. Nashi dostizhenija za 5 let [Our achievements over 5 years.]. Zhernov [Millstone]. 1926, no 4, pp. 2–3. (In Russ.)

3 Zamojskij P. Knutom napravo [A lash to the right]. *Zemlja sovetskaja* [Soviet land], 1929, no 1, p. 47–50. (In Russ.)

4 Zamojskij P. O projdennom puti i nashih zadachah [About the passed way and about our tasks]. *Zemlja Sovetskaja* [Soviet Land], 1929, no 6, pp. 52–54. (In Russ.)

5 Karpinskij V. Kogo zhe schitat' krest'janskim pisatelem [Whom to consider a peasant writer]. *Zemlja Sovetskaja* [Soviet Land], 1929, no 4, pp. 47–55. (In Russ.)

6 Kornienko N. V. *"Njepovskaja ottepel'": stanovlenie instituta sovetskoj literaturnoj kritiki* ["Thaw of the New Economic Policy": the formation of the Institute of Soviet literary criticism]. Moscow, IMLI Publ., 2010. 504 p. (In Russ.)

7 Literaturnaja platforma Vserossijskogo sojuza krest'janskih pisatelej (prinjata na rasshirennom plenume Central'nogo Soveta Sojuza 28 / X — 24 goda) [The literary platform of the All-Russian Union of peasant writers (adopted at the enlarged Plenum of the Central Council of the Union of October 28, 1924]. Zhernov [Millstone], 1925, no 1, pp. 10–11. (In Russ.)

8 O putjah krest'janskoj literatury. Rezoljucija Pervogo Vserossijskogo sjezda krest'janskih pisatelej [About the ways of peasant literature. Resolution of the First All-Russian Congress of peasant writers]. *Zemlja Sovetskaja* [Soviet Land], 1929, no 7, pp. 53–54. (In Russ.)

DOI: 10.22455/2500-4247-2016-1-3-4-419-433
УДК 821.161.1
ББК 84(2Рос=Рус)

ГОРЬКОВЕДЕНИЕ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ РАЗВИТИЯ

© 2016 г. Л. А. Спиридонова

Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 27 октября 2016 г.

Аннотация: В работе рассматриваются все этапы развития науки о творчестве Горького с 1937 г. до наших дней. В институте изданы 30-томное собрание сочинений писателя (1949–1955), полное научное издание «Художественных произведений» в 25 томах и 10 томов «Вариантов» к ним (1968–1980), издается вторая серия — «Письма» в 24 томах (в 1997–2016 вышло 18 томов), 12 томов «Архива А. М. Горького», 3 тома «Литературного наследства», научные сборники по итогам «Горьковских чтений». После того, как была разрушена марксистско-ленинская основа литературоведения, начался новый этап развития горьковедения. Его характерная особенность — объективность и научность художественного анализа, изучение темных мест биографии и творчества писателя, использование ранее неизвестных архивных материалов. Параллельно с изданием «Писем», треть которых в каждом томе публикуется впервые, в ИМЛИ была возобновлена серия «М. Горький. Материалы и исследования» (в 1998–2016 гг. вышло 13 коллективных трудов, готовятся к выходу еще два). В них опубликована неизвестная переписка писателя с В. Лениным, И. Сталиным, Л. Каменевым, Г. Зиновьевым, Г. Ягодой и другими адресатами, документальные свидетельства о болезни и смерти Горького, неизвестные воспоминания современников. Продолжается и серийное издание «Горьковских чтений» по итогам ежегодных научных конференций в Москве, Нижнем Новгороде и Казани. Созданные на новом методологическом уровне эти труды позволяют узнать настоящего Горького, без хрестоматийного глянца и неоправданного очернения.

Ключевые слова: Горький, творчество, собрание сочинений, художественные произведения, письма, издание.

Информация об авторе: Спиридонова Лидия Алексеевна — доктор филологических наук, профессор, заведующий отделом изучения и издания творчества А. М. Горького, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 Москва, Россия. E-mail: spirlid@mail.ru

GORKY STUDIES: A NEW PHASE

Lidya A. Spiridonova

A. M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Received: October 27, 2016

Abstract: The A. M. Gorky Institute of World Literature is acknowledged center of the international Gorky Studies. The paper discusses all the stages of the development of the Gorky research from 1937 to the present. The Institute published: Gorky's collected works in 30 volumes (1949–1955), complete academic edition of his fictional works in 25 volumes, and 10 volumes of their editions (1968–1980). It is publishing a second series of *Letters* in 24 volumes (18 volumes have come out in the period from 1997 through 2016). Among other publications, there are 12 volumes of the Gorky archives, 3 volumes of his *Literary Heritage,* and proceedings of the annual "Gorky Readings." A new phase of Gorky Studies began after the abandonment of a Marxist-Leninist approach to literary studies. This phase is characterized by the objectivity of scholarly analysis, focus on the obscure spots of Gorky's biography and work, and use of the hitherto unknown archival materials. In parallel to the publication of *Letters* (a third part of letters in each volume is published for the first time), IWL resumed a series entitled *M. Gorky. Materials and Research*: in 1998–2016 there were published 13 collections, now two more are getting ready for publication. These editions include Gorky's correspondence with V. Lenin, I. Stalin, L. Kamenev, G. Zinoviev, G. Berya and others, documentary testimony of the writer's ailment and death, and hitherto unknown memories of his contemporaries. The serial publication of *Gorky Readings* reflects the work of the annual academic conferences held in Moscow, Nizhny Novgorod, and Kazan. These proceedings have rendered Gorky Studies to a new methodological level in that they attempt to reveal the face of the "real" Gorky, deprived of both a classical gloss and unjustified denigration.

Keywords: M. Gorky, art, works, books, letters, edition.

Information about the author: Lidya A. Spiridonova, DSc in Philology, Professor, Head of Department, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: spirlid@mail.ru

С 1932 г. Институт мировой литературы носит имя М. Горького. Он был создан по постановлению Президиума ЦИК СССР от 17 сентября этого года «О мероприятиях в ознаменование 40-летия литературной деятельности Максима Горького», а 27 августа 1934 г. назван Институтом литературы им. А. М. Горького. Предполагалось, что он будет вести работу по научному изучению мировой литературы. Именно Горький стоял у истоков становления института. Он добился, чтобы первым его директором 27 августа 1934 г. назначили Л. Б. Каменева (Розенфельда), который оставался им до 16 декабря этого года, вплоть до своего ареста. За этот небольшой период они

вместе определили основные направления деятельности института и его структуру. Мечтая сделать в стране «эдакую Сорбонну литературоведения» [1, с. 236], оба они считали главной задачей института научное исследование западноевропейской и русской литературы, а также литературы народов СССР.

14 февраля 1937 г. по решению правительства при институте были созданы Архив и Музей А. М. Горького, а горьковедение превратилось в приоритетное направление работы института. К 1938 г. в составе пяти его отделов уже был сектор творчества Горького, а одним из первых трудов стал выпущенный в 1939 г. первый том «Архива А. М. Горького» под названием «История русской литературы». Это был конспект горьковских лекций, прочитанных им в 1909 г. для учеников Каприйской партийной школы, рабочих-пропагандистов. Таким образом, первым этапом развития горьковедения можно считать период до Великой Отечественной войны, когда шло собирание, обработка и изучение творческого наследия писателя, а горьковедением занимались и ученые Института русской литературы (Пушкинского Дома). В этот период написаны книги С. Д. Балухатого, В. А. Десницкого, И. А. Груздева, К. Д. Муратовой, Н. И. Гитович, Ю. Юзовского и др., появилось первое описание рукописей Горького (Художественные произведения), первая библиография и описание личной библиотеки нижегородских лет, с 1934 г. стали выходить тома «М. Горький. Материалы и исследования». В 1941 г. опубликован второй том «Архива А. М. Горького» из серии, которая продолжается до сегодняшнего дня. В 1940 г. были задуманы сборники «Горьковские чтения» по материалам научных конференций с тем же названием. Они были возобновлены в 1943 г., несмотря на тяготы военного времени.

Подлинный расцвет горьковедения начался после 1946 г., когда в ИМЛИ было издано собрание сочинений Горького в 30 томах, включившее в себя значительное количество произведений, не входивших в прижизненные издания: художественные произведения, публицистика и письма. Тома выходили с 1949 до 1955 г. и стали на долгие годы основным источником для цитирования горьковских текстов. При этом соблюдался строжайший отбор и цензурирование текстов в соответствии с принципами марксистско-ленинской методологии. В последние тома (публицистика и письма) были включены лишь те произведения, которые изображали Горького ортодоксальным большевиком и пролетарским писателем.

Более научными были выходившие с 1951 по 1976 гг. 12 томов «Архива А. М. Горького», содержащих неопубликованные художественные произведения, воспоминания, статьи писателя, его переписку с русскими, советскими и зарубежными литераторами, а также с Е. П. и М. А. Пешковыми. Появились научно подготовленные труды

«М. Горький и А. Чехов» (1951), «А. М. Горький и В. Г. Короленко» (1957), «В. И. Ленин и А. М. Горький» (1960), 4-томная «Летопись жизни и творчества А. М. Горького» (1958–1960), более полное «Описание рукописей», два тома «Литературного наследства» — «Горький и советские писатели» (1963) и «Горький и Леонид Андреев» (1965). С 1943 г. стали регулярно проводиться «Горьковские чтения», которые с 1949 г. превратились в научное издание, где публиковались неизданные горьковские произведения, а также письма к Ф. И. Шаляпину, И. А. Бунину, А. Н. Тихонову и др.

В 1960–1970-х гг. неизмеримо возрастало количество и научный уровень исследований о Горьком, о чем свидетельствуют труды Б. В. Михайловского, Б. А. Бялика, Е. Б. Тагера, К. Д. Муратовой, А. И. Овчаренко, Л. П. Быковцевой, С. В. Касторского, В. А. Максимовой, Е. И. Прохорова, Н. Н. Жегалова и многих других. С 1968 по 1980 гг. в ИМЛИ выходила первая серия полного собрания сочинений М. Горького (гл. ред. Л. М. Леонов, зам. А. И. Овчаренко). Это издание, по типу ориентированное на академическое, было задумано в 3 сериях: 1) Художественные произведения в 25 т. и варианты к ним в 10 т.; 2) Письма в 24 т.; 3) Публицистика в 18 т. В первой серии представлен наиболее полный свод всех художественных произведений Горького и вариантов к ним. В отличие от предыдущих изданий, тома содержат обширный комментарий (текстологический, историко-литературный и реальный), в котором даются сведения об источниках публикации, обоснование датировки, история создания произведения, данные о прототипах героев, цензурной правке, прижизненных отзывах критики.

В 1980-х гг. началась подготовка к изданию второй серии Полного собрания сочинений — «Письма». Огромную помощь оказали выходившие в ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом) биобиблиографические указатели «Литература о Горьком», издаваемые под редакцией К. Д. Муратовой с 1965 г. В них принимали участие сотрудники Кабинета Горького К. П. Лукирская, А. С. Морщихина, О. В. Миллер, Л. Г. Мироненко, с 2005 г. постоянным составителем указателей стала Е. Б. Валуйская. Под ее руководством библиография горьковских произведений была доведена с 1955 г. по 2005 г.[1] Библиографические

[1] См.: Литература о М. Горьком: библиография. 1955–1960 / К. П. Лукирская, А. С. Морщихина; под ред. К. Д. Муратовой; Акад. наук СССР, Б-ка АН СССР, Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом). М.; Л.: Наука, [Ленингр. отделение], 1965. 406 с.; Литература о М. Горьком: Библиографический указатель 1966–1970 / сост. А. С. Морщихина, Л. Г. Мироненко, К. П. Лукирская; под ред. К. Д. Муратовой; АН СССР, Библиотека АН СССР; Институт русской литературы (Пушкинский дом). Л.: БАН, 1985. Ч. 1–2; Литература о М. Горьком 1976–1990 библиогр. указ. / Б-ка РАН, Ин-т рус. лит. РАН. СПб.: Наука, 2005. 527 с.; Литература о М. Горьком: библиогр. указ., 1991–1995 / сост. Е. Б. Валуйская; отв. ред. Г. В. Бахарева. СПб.: БАН, 2008;

справочники выходили в этот период и в Нижнем Новгороде. Последний из них «М. Горький в печати родного края конца XX века» (сост. О. А. Кузнецова и др.) охватывал произведения писателя и литературу о нем с 1988 по 2000 г.

Несмотря на столь солидные материалы к библиографии Горького, работа по подготовке второй серии полного собрания сочинений растянулась на годы. По признанию самого писателя, он написал в течение жизни 20 000 писем, которые были собраны лишь частично, а печатались в годы советской власти далеко не все и порой с купюрами. Примерно треть всех документов была недоступна исследователям, так как хранилась в закрытых архивных фондах в России и за рубежом. Вторая серия (главный редактор Ф. Ф. Кузнецов, зам. Л. А. Спиридонова) стала выходить в свет только с 1997 г. На сегодняшний день издано 18 томов «Писем», утверждены на Ученом Совете тома 19–21. Они примечательны тем, что все тексты публикуются полностью (многие из них впервые), с обстоятельным научным комментарием, текстологическим и историко-литературным, и подробными биобиблиографическими справками. Охватывая период с 1888 по 1936 гг., они не только по-новому раскрывают личность и творчество Горького, но и с максимальной полнотой позволяют представить литературную и общественную жизнь конца XIX — начала XX вв., а также историю России и Советского Союза в разных ракурсах — политическом, философском, социальном, бытовом.

Часто находясь в центре событий мирового значения, Горький откликался на большинство важнейших проблем современности. Он переписывался едва ли не со всеми выдающимися писателями и учеными, культурными и политическими деятелями своего времени. Достаточно сказать, что среди его корреспондентов Г. В. Плеханов, В. И. Ленин, И. В. Сталин, В. М. Молотов, Л. Д. Троцкий, Г. Г. Ягода, С. М. Киров, Л. Н. Толстой, А. П. Чехов, В. Г. Короленко, И. Е. Репин, Л. Н. Андреев, И. А. Бунин, И. П. Павлов, К. Е. Тимирязев, К. Э. Циолковский, а также Б. Шоу, Р. Роллан, А. Франс, Г. Уэллс, К. Каутский, К. Гамсун, Ф. Нансен и многие другие. Самому Горькому письма заменяли дневники и записные книжки, поэтому в них, зачастую предельно откровенно, говорилось не только о его личной и творческой жизни, но об актуальных событиях дня. Эпистолярное наследие писателя позволило по-новому раскрыть многие аспекты его многогранной деятельности, круг интересов, этапы духовной и творческой

Литература о М. Горьком. 1996–2000: материалы к библиографии / БАН; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) РАН; сост. Е. Б. Валуйская; отв. ред. Г. В. Бахарева. СПб., 2011. 178 с.; Литература о М. Горьком, 2001–2005: материалы к библиогр. / [сост. Е. Б. Валуйская ; отв. ред. Г. В. Бахарева]. СПб.: БАН, 2014. 190 с.

эволюции, взаимоотношения с современниками, заглянуть в глубины творческой лаборатории, узнать интимные стороны его жизни.

В годы перестройки произошла деканонизация советских классиков, были разрушены марксистские основы литературоведения. Соответственно развеялась созданная в советские годы легенда о Горьком — убежденном марксисте, близком друге Ленина и Сталина, «первом пролетарском писателе». Однако, разрушая «до основания» всё советское, идеологи перестройки постарались выбросить из истории литературы и Горького, искренне верившего в социализм и пропагандировавшего достижения советской власти. Его объявили убежденным сталинистом, ответственным за злодеяния 1937 г., придворным певцом Сталина, создававшим культ его личности. В популярных теле- и радиопередачах Горького именовали давно забытым писателем, уверяя, что прославившие его «Очерки и рассказы» имеют лишь этнографическую ценность, а малохудожественная «Мать» демонстрирует полное падение таланта писателя.

Перед горьковедами встала задача восстановить историческую истину и очистить доброе имя писателя от вымыслов и злобных наветов. Тем более что с конца 1980-х гг. у нас и за рубежом появилось много публикаций неизвестных ранее архивных материалов о Горьком и труднодоступных зарубежных работ. Не отвечая прямо на нелепые обвинения бульварной печати, горьковеды перечитали и по-новому осмыслили творческое наследие писателя. Иная методология и опора на конкретные факты позволили заново открыть Горького, писателя, сложного и неоднозначного, но бесспорно великого художника и мыслителя. В его произведениях перестали искать марксистские мысли и пролетарскую идеологию, концентрируя внимание на изображении жизни во всей ее сложности, на раскрытии духовного мира человека. Тогда и повесть «Мать» стала прочитываться как попытка создать новое евангелие для пролетариата, а не только как хроника революционного движения в Нижнем Новгороде и Сормове. На первый план вышла тема матери, «души воскресшей», поверившей в новую «правду сына».

Можно сказать, что с 1990-х гг. начался новый этап развития горьковедения, характерная особенность которого — объективность и научность художественного анализа, изучение темных мест биографии и творчества писателя. В работах зарубежных литературоведов тоже стал меняться определенный, установившийся в годы «холодной войны» круг суждений о Горьком, во многом совпадавший с оценками русских эмигрантов первой волны. Они судили писателя пристрастно и гневно, не прощая писателю возвращения в СССР. В. Набоков упрекал его в «хаосе идей» и примитивизме мышления [9, с. 51], для И. Бунина он был «вечный полуинтеллигент, начетчик» [4, с. 115],

Б. Зайцев уверял, что писатель превратился в «нэпмана, подозрительного антиквара, кутящего с чекистами» [4, с. 123], В. Ходасевич назвал Горького «рабом и лжецом» [7, с. 47]. Повторяя эти обвинения, зарубежные слависты ранее не утруждали себя серьезным изучением фактов. Только в 1990-х гг. появились первые монографии и коллективные труды, в которых анализ творчества Горького был дан на основе объективного анализа новейших фактов (книги Г. Хьетсо, А. Барра, И. Мазинг-Делич, Т. Едлин, Б. Шерра, М. Нике и многие другие [5, с. 218–232]. Все это свидетельствует, что в начале XXI в. появилась возможность по-новому понять Горького, объективно оценив его роль и значение в мировой литературе и русской общественной жизни.

Новый период развития горьковедения, характеризуется отсутствием политической и групповой предвзятости и опорой на реальные документы, в том числе те, которые долгие годы были скрыты в спецхранах архивов, в том числе в Архиве Президента РФ и ФСБ. В ИМЛИ была возобновлена серия «М. Горький: материалы и исследования», в которой вышло уже 12 томов. Кратко охарактеризуем содержание основных из них. В книгах «Неизвестный Горький» (1995), «М. Горький. Неизданная переписка» (1998, второе изд. 2002) раскрыта история замысла очерка Горького о Сталине, который так и не был написан. Опубликована его единственная страница, на которой говорится об истории Грузии и ее прекрасной природе. Это свидетельствует, что писателя не удалось сделать придворным биографом вождя. Горький так и не смог заставить себя написать художественный портрет Сталина, хотя ему прислали в Сорренто все необходимые материалы. После 1932 г. к написанию очерка писатель не возвращался.

Не менее интересна опубликованная в этих книгах неизвестная переписка с В. И. Лениным, И. В. Сталиным, Л. Б. Каменевым, Г. Е. Зиновьевым, Г. Г. Ягодой, В. Г. Короленко. Это фактически первые, пока еще неполные публикации документов о связи Горького с членами советского правительства и его отношении к ним. Особый интерес представляет собой полученная из архива ФСБ переписка с главой ОГПУ Г. Г. Ягодой, раскрывающая незримую, но действенную роль писателя в спасении от ареста и гибели многих невинных жертв политического террора 1930-х гг. Эти документы, публикуемые впервые, перекликаются с неизвестной перепиской Горького и Короленко, свидетельствующей об их активном неприятии террора и насилия в 1917–1919 гг.

В уникальном выпуске «Вокруг смерти Горького. Документы, факты, версии» (2001) впервые собраны все документальные свидетельства о болезни и последних днях жизни писателя: бюллетени о

состоянии его здоровья, печатавшиеся в газетах, «История болезни» Горького, его предсмертные записки, воспоминания лечащих врачей Д. Д. Плетнева, Л. Г. Левина, А. Д. Сперанского, М. П. Кончаловского, воспоминания родных и близких о последних днях писателя (Е. П. Пешковой, М. И. Будберг, П. П. Крючкова, О. Д. Чертковой, М. М. Пешковой). В одном из разделов книги опубликованы неизвестные воспоминания коменданта в доме на Малой Никитской чекиста И. М. Кошенкова, которые вместе с «Историей болезни» впервые отвечают на вопрос о причинах смерти писателя, опровергая существовавшую много лет легенду о его естественной смерти.

В выпуске 7 «Горький и его корреспонденты» (2005) впервые опубликованы архивные материалы из фондов Архива А. М. Горького, МИДа РФ и зарубежных архивов: переписка Л. Красина с Горьким и М. Андреевой, письма Горького Е. П. Пешковой в 1917–1919 гг., письма В. Базарова Горькому, его переписка с И. Д. Сургучевым, А. Золотаревым, З. А. Пешковым, П. П. Сувчинским, Л. Авербахом и другими адресатами. Особый интерес представляет раздел «Я не люблю свою личную жизнь» о его взаимоотношениях с О. Ю. Каменской и О. Ф. Лошаковой-Ивиной. В разделе «Горький и мир философских идей Н. Ф. Федорова» публикуется переписка писателя с А. К. Горским и Н. А. Сетницким.

В выпуске 8 «Публицистика М. Горького в контексте истории» (2007) напечатаны неизвестные и малодоступные статьи и корреспонденции писателя: очерки и фельетоны с Нижегородской выставки 1896 г., где Горький впервые увидел Николая II, цикл «Разбойники на Кавказе», выступления писателя в Америке, циклы статей «Издалека», «О современности», «Письма к читателю» и «Беседы о труде», статьи из журнала «Коммунистический Интернационал», а также исследования о неосуществленном замысле «История женщины» и об истории создания статьи Горького «О трате энергии».

Примером изменения методологии исследований может служить теоретический труд «Концепция мира и человека в творчестве Горького» (2009). В книге рассматриваются философские, социально-политические и этические проблемы, не утратившие своей актуальности в XXI в.: концепция личности, противостояние Запада и Востока, соотношение общечеловеческого и национального, «русский вопрос», проблемы религии и веры, коммуникативность как феномен сознания, культура и цивилизация. В итоге рассмотрения создается целостная концепция мира и человека, созданная Горьким.

Десятый выпуск — «Горький в зеркале эпохи» (2010) особенно примечателен тем, что в нем впервые дается неизданная переписка Горького с А. А. Богдановым, частично полученная из итальянского архива Лелио-Лисли Бассо Иссоко. Освещая сложный период жизни

писателя в 1908–1910 гг., организацию Каприйской партийной школы и группы «Вперед», разногласия с большевистским центром во главе с Лениным, эта переписка позволяет понять истинную позицию Горького по отношению к Октябрю 1917 г. В томе также печатаются письма Л.Б.Каменева, К.Д.Бальмонта, М.Ф.Андреевой, Е.Д.Кусковой, Г.Д.Гребенщикова, Н.Н.Суханова, переписка с П.Юдиным, И.С.Коноплиным и др. Бесспорно интересна глава «Мой долгий и мучительный роман», основанная на неизвестных письмах М.Ф.Андреевой Горькому. Публикации, как и в других томах, сопровождаются обширными комментариями и вступительными статьями.

В 2014 г. вышел 12 выпуск серии «М.Горький. Материалы и исследования» под названием «Горький: неизвестные страницы истории». В нем собраны не только письма писателя и его корреспондентов, но и неизданные воспоминания об эпохе 1920–1930-х гг.: коменданта дома на Малой Никитской, 6 (ныне мемориальный Музей А.М.Горького) чекиста И.М.Кошенкова, директора издательства «Художественная литература» Н.Н.Накорякова, а также переписка Горького с М.М.Пришвиным, Н.К.Крупской и М.И. и А.И.Ульяновыми, М.П.Томским, В.Я.Зазубриным, М.Е.Левберг, письма Горькому Е.Д.Кусковой, А.Н.Тихонова, И.С.Шкапы. В статьях, входящих во второй раздел труда, раскрывается история журнала «Наши достижения» и эволюция замысла повести Горького «Мать» (по материалам неизвестной переписки). Том завершается публикацией дарственных надписей знаменитых писателей на книгах из личной библиотеки Горького.

В 2016 г. выходит еще один том этой серии — «М.Горький и его адресаты», который примечателен прежде всего неизвестной перепиской Горького с В.М.Молотовым, письма которого были переданы в Архив А.М.Горького его дочерью. В книге также печатаются неизвестные письма Н.И.Бухарина, переписка Горького с И.И.Болотниковым, Н.Н.Никитиным, П.П.Муратовым, А.М.Эфросом и другими. В производство сдан том 13 «Драматургия Горького в историко-функциональном аспекте», посвященный наиболее востребованной части творческого наследия писателя. Начиная с 1902 г. его пьесы не сходят со сцены театров всего мира. Заново перечитав их в XXI в., составители и комментаторы обнаружили причину их неумирающей актуальности: пьесы посвящены наиболее важным проблемам общественно-политической и личной жизни людей XX в., которые не решены и сегодня. Перестав рассматривать драматургию Горького с позиций марксистско-ленинской эстетики, исследователи открыли новый подтекст и новое наполнение образов как известных, так и впервые изучаемых пьес и сценариев писателя.

В коллективном труде «Время Горького: проблемы истории» (М. Горький. Материалы и исследования. Т. 15) впервые будет опубликована переписка Горького с известным политическим и общественным деятелем, одним из основателей независимого еврейского государства П. М. Рутенбергом. Только в XXI в. стало известно о существовании их взаимных контактов, которые продолжались вплоть до смерти писателя. В некрологе, который написал Рутенберг по этому поводу, Горький именуется великим Учителем целого поколения и костью «от кости своего народа, страдавшего, боровшегося, победившего» [6, с. 275].

Серия «М. Горький. Материалы и исследования», издаваемая ИМЛИ по типу научного издания «Литературного наследства», не исчерпывает новых работ горьковедов ИМЛИ. Значительными событиями в горьковедении последних лет стали также 95 том «Литературного наследства» (1988) и два тома «Архива А. М. Горького», посвященные переписке писателя с Р. Ролланом и М. И. Будберг, также труды Музея А. М. Горького «Личная библиотека А. М. Горького в Москве. Описание. Кн. 1–2 (М.: Наука, 1981) и два тома описаний фотодокументов, хранящихся в московском Музее А. М. Горького: «А. М. Горький и его современники. Фотодокументы. Описание» (1997) и «Современники А. М. Горького. Фотодокументы. Описание» (2002).

Том «Литературного наследства» «Горький и русская журналистика начала XX века» содержит разделы «Горький и журнал “Современник”», «Горький и большевистские издания», «Горький и журналы “Современный мир”, “Заветы”, “Кругозор”», «Горький и Г. А. Лопатин», «Горький и журнал “Летопись”», «Из переписки разных лет». В нем публикуется неизвестная переписка писателя с А. В. Амфитеатровым, Е. А. Ляцким, Р. В. Ивановым-Разумником, В. А. Тихоновым, С. С. Кондурушкиным и другими. В целом том дает более полное и объективное представление о контактах Горького с деятелями левой печати.

Том 15 «Архива А. М. Горького» (1995) посвящен переписке писателя с французским писателем Р. Ролланом, которая продолжалась с 1916 до 1936 г. и касалась самых острых идейно-политических, философских и литературных проблем первой трети XX в. Долгие годы запрещенная к печати по цензурным соображениям, она стала поистине событием в литературоведении. Будучи духовно близки друг другу в течение 20 лет, писатели увиделись только в 1935 г., когда Р. Роллан с женой посетили Советский Союз. Эта встреча запечатлена в «Московском дневнике» Р. Роллана, опубликованном в 1989 г. в журнале «Вопросы литературы», № 3–5.

Том 16 «Архива А. М. Горького» (2001) посвящен переписке Горького с М. И. Будберг, которая была не только «секретарем и другом»

писателя, но фактически его гражданской женой в течение 15 лет. Охватывая период с 1920 до 1936 гг. письма позволяют заполнить темные места в биографии и творчестве Горького, дают представление о сложной и малоизученной стороне его личной жизни, а также расширяют устоявшееся мнение о его деловой деятельности, в которой М. И. Будберг принимала активное участие. Раскрывая облик незаурядной женщины, игравшей значительную роль не только в жизни Горького, но и в судьбе Г. Уэллса, этот том «Архива А. М. Горького» фактически опровергает вымысел о ее причастности к убийству Горького.

В начале XXI в. продолжалось серийное издание «Горьковских чтений»: вышло двенадцать сборников по итогам международных конференций в Москве, Нижнем Новгороде и Казани. Среди них «Максим Горький и XX век» (1998), «Максим Горький на пороге XXI столетия», т. 1–2 (2000), «Максим Горький — художник. Проблемы, итоги и перспективы изучения» (2002), «Максим Горький и литературные искания XX столетия» (2004), «Творчество Максима Горького в социокультурном контексте эпохи» (2006), «Человек и мир в творчестве М. Горького» (2008), юбилейный выпуск в 2 т. «М. Горький: взгляд из XXI века» (2010) и «М. Горький и культура» (2012), «М. Горький и Россия» (2014), «М. Горький: уроки истории» (2016).

На новом источниковедческом и методологическом уровне в ИМЛИ было написано восемь монографий о творчестве писателя: Е. Н. Никитин «Повесть М. Горького “Исповедь”» (1990), Н. Н. Примочкина «Писатель и власть (М. Горький в литературном движении 1920-х гг.)» (1996), «М. Горький и писатели русского зарубежья» (2003), Л. А. Спиридонова «М. Горький: диалог с историей» (1994), «М. Горький: новый взгляд» (2004), «М. Горький в жизни и творчестве» (Учебное пособие для школ, гимназий и колледжей, 2008. 3-е изд., 2012), «Настоящий Горький: мифы и реальность» (2013, удостоена Горьковской литературной премии 2014 г. в номинации «Мои университеты»), Л. В. Суматохина «М. Горький и писатели Сибири» (2012). Все эти монографии основаны на неизвестных ранее архивных материалах и их новом осмыслении.

Опубликованные за последние годы горьковедческие труды позволяют узнать настоящего Горького, без хрестоматийного глянца и неоправданного очернения, узнать и понять писателя сложного и противоречивого, человека с мятежной душой и острым умом, незаурядного мыслителя и общественного деятеля. Можно сказать, что только в начале XXI в. стал ясен масштаб деятельности Горького и подлинная картина его духовного развития. За последние годы в России и за рубежом все большее число ученых и писателей обращается

к сложному, во многом уникальному явлению, именуемому Максимом Горьким. Его творчество действительно изучается заново, ибо изменились не только методологические ориентиры, но существенно расширились историко-литературный контекст эпохи и источниковедческая база горьковедения. Стали доступными запрещенные в СССР работы зарубежных и эмигрантских исследователей, расширилось понимание деятельности писателя за пределами родины, осветились его взаимоотношения со Сталиным и деятельность по спасению членов оппозиции. В итоге пришло понимание того, что Горький — одна из ключевых фигур мировой литературы XX в., без изучения творчества которого невозможно понять историю, идейно-философскую борьбу и общественно-культурную жизнь этого периода.

Французский ученый Мишель Нике пишет: «...именно благодаря тому, что Горького перестали превозносить, появилась возможность сегодня заново прочитать его, отбросив стереотипы и предвзятые мнения, открыть как писателя, воплотившего, как никто другой, надежды и иллюзии своего времени, и “всемирно услышанного”...» [9, с. 10]. Итальянская исследовательница Паола Чони называет писателя «одним из европейских интеллектуалов, повлиявших на формирование ценностных ориентиров в политике и культуре XX в.» [8]. Серж Роле в книге с характерным названием «Феномен Горького» обстоятельно анализирует раннее творчество писателя и приходит к выводу, что «Очерки и рассказы» — «замечательный сборник», сыгравший большую роль в становлении нового литературного направления. Сравнивая Горького с А. Чеховым и Л. Толстым, с писателями-натуралистами, он показывает, что формирование его художественного метода происходило в теснейшей связи с литературным процессом Серебряного века, а «учение социалистического реализма (1932–1934) — не только литературная программа, но и теория нового типа» [10, с. 34]. Во Франции в издательствах «Галимар» и «Меркюр де Франс» возобновилось издание сочинений Горького и исследований о нем, которые велись в течение 20 лет. В 2005 г. повесть Горького «Исповедь» вышла в издательстве «Фёбус» в новом переводе и с предисловием М. Никё. Малоизвестные горьковские рассказы в его же переводе, с предисловием и комментарием появились в 2009 г. На испанском языке опубликована книга литературных портретов Горького (А. Чехов, Л. Толстой, Л. Андреев). Сборник статей «“Горький” писатель в “сладкой стране”», посвященный столетию пребывания Горького на Капри, вышел в Италии в 2006 г. Несколько последних лет торжественно проходят «Горьковские дни» на Капри, отмеченные вручением премий Горького. В октябре 2015 г. на Капри и в Сорренто состоялись научная конференция и фестиваль, посвященный писателю.

Все это свидетельствует об актуальности творческого наследия Горького сегодня, когда мир вновь оказался на пороге кризиса и глобальных перемен. Волновавшие писателя вопросы о движущих силах истории, назначении человека и смысле жизни, соотношении личности и коллектива, веры и религии, свободы и необходимости, гуманизма и жестокости продолжают занимать умы людей XXI в. Все более остро встают проблемы социально-политического переустройства общества, Запада и Востока, этики и политики, силы и насилия. Возникает и вопрос, можно ли именовать Горького «основоположником социалистического реализма»: ведь с самого начала творческого пути он стремился к созданию нового искусства, отражающего запросы бурного XX в.

Уже в конце XIX в. возникло предположение, что в обществе будущего, которое многим мыслилось как социалистическое, искусство будет синтезом реализма и романтизма. В литературе Серебряного века для большинства писателей была характерна идея обновления творчества и поиск художественного синтеза. Возникновение символизма, акмеизма, футуризма связывалось с теорией гибели устаревшего реализма, а неореализм и неоромантизм свидетельствовали о попытках найти новый метод. Возрождение романтизма в конце XIX — начале XX вв. наблюдалось не только в России, но и в литературах Западной Европы.

Как бы ни определять творческий метод Горького, ясно, что он был новаторским, ибо соединял воедино реализм, романтизм и социалистическое мифотворчество. Именно Горький положил начало литературному направлению, которое в 1930-х гг. назовут социалистическим реализмом. Назовут, кстати сказать, без ведома и участия писателя, ибо сам он чаще пользовался термином социалистический романтизм. В статье «О бойкости» (1934) Горький писал: «Революционный романтизм — это, в сущности, псевдоним социалистического реализма...» [2, с. 159]. Интересны рассуждения В. А. Базарова (Руднева) по поводу горьковских повестей «Мать» и «Исповедь». Считая, что в этих произведениях осуществлен синтез классицизма и романтизма, он связывал этот факт с ростом социалистического сознания и чувства коллективизма в народе. 11 февраля 1908 г. он писал Горькому: «До сих пор был такой разрыв, — социализм несет с собой синтез. Но как конкретно осуществить этот синтез, — на этот вопрос литератор-беллетрист не найдет ответа у теоретика социализма» [3, с. 131].

Уже в повестях «Мать» и «Исповедь» современники, в том числе Л. Андреев, обнаружили новые черты, свойственные лишь Горькому, — синтез реализма, авангардизма и революционной романтики. Писатель не раз говорил, что необходимость создания новаторского

метода он ощущает «как революционный приказ эпохи» [2, с. 419]. Можно понять это признание как приказ Сталина (или советских идеологов) писать в духе социалистического реализма, создавая миф о счастливом царстве будущего. Но ведь Горький говорит о «революционном приказе эпохи», который он почувствовал задолго до сталинского времени. Называя романтизм его раннего творчества революционным, критики имели в виду именно эту особенность мировоззрения писателя — уверенность, что мир развивается постоянно и активными действиями можно изменить его к лучшему. Всегда стремясь к изображению узловых событий века, писатель показывает воздействие истории на человека, полемизируя с теми, кто считал личность неспособной на ее существенное изменение. Горьковский афоризм «В жизни всегда есть место подвигам» роднит писателя с романтиками. Он верил, что можно создать нового Человека, способного осуществить гармонию между собой и миром, гармонию в себе самом. Не это ли делает Горького писателем злободневным и необходимым России сегодня? Все это позволило горьковедам ИМЛИ начать новый фундаментальный труд «Мировое значение творчества Горького», который будет закончен к празднованию 150-летия со дня рождения писателя в 2018 году.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 *Горький М.* Неизданная переписка. М.: Наследие, 1998. 343 с.

2 *Горький М.* Собр. соч.: в 30 т. М.: ГИХЛ, 1953. Т. 27. 589 с.

3 Горький и его корреспонденты. М.: ИМЛИ РАН, 2005. 679 с.

4 Максим Горький: pro et contra. Антология. СПб.: Изд-во Русского Христианского Гуманитарного Ин-та, 1997. 895 с.

5 *Спиридонова Л.* М. Горький: новый взгляд. Гл. 12 // Горьковедение на рубеже веков. М.: ИМЛИ РАН, 2004. 263 с.

6 *Хазан В.* Пинхас Рутенберг. От террориста к сионисту. М.: Иерусалим, 2008. Т. 1–2. 977 с.

7 *Ходасевич Владислав.* Воспоминания о Горьком. М.: Правда, 1989. 67 с.

8 *Чони Паола.* Феномен Горького в политической борьбе первой трети XX века: автореф. дис. ... канд. ист. наук. М., 2007. 32 с.

9 *Gorki Maxime.* Une Confession. Roman. Traduit du russe et presente par Michel Niqueux. Phebus. Paris, 2005. 220 p.

10 *Rolet Serge.* Le phe'nome'ne Gorki. Le june Gorki et ses premiers lectures. Presses Universitaires du Septentrion.Villeneuve d'Ascq. 2007. 310 p.

PREFERENCES

1 Gor'kii M. *Neizdannaia perepiska* [Gorky M. Unexpected correspondence]. Moscow, Nasledie, 1998. 343 p.

2 Gor'kii M. *Sobr. soch.: v 30 t.* [Gorky M. Col. of works: in 30 vols]. Moscow, GIKhL Publ., 1953. Vol. 27. 589 p.

3 *Gor'kii i ego korrespondenty* [Gorky and his correspondence]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2005. 679 p.

4 *Maksim Gor'kii: pro et contra. Antologiia* [Maxim Gorky: pro et contra. Anthology]. St. Petersburg, Izd-vo Russkogo Khristianskogo Gumanitarnogo In-ta Publ., 1997. 895 p.

5 Spiridonova L. M. Gor'kii: novyi vzgliad. Gl. 12 [M. Gorky: New perspective]. *Gor'kovedenie na rubezhe vekov* [Gorky Studies at the turn of the century]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2004. 263 p.

6 Khazan V. *Pinhas Rutenberg. Ot terrorista k sionistu* [Pinhas Rutenberg: from the terrorist to the Zionist]. Moscow, Ierusalim Publ., 2008. Vol. 1–2.

7 Khodasevich Vladislav. *Vospominaniia o Gor'kom* [Memories of Gorky]. Moscow, Pravda Publ., 1989. 67 p.

8 Choni Paola. *Fenomen Gor'kogo v politicheskoi bor'be pervoi treti XX veka: avtoref. dis. ... kand. ist. nauk* [Gorky phenomenon in the political struggle of the first third of the 20th Century: diss. thesis]. Moscow, 2007. 32 p.

9 Gorki Maxime. *Une Confession. Roman. Traduit du russe et presente par Michel Niqueux. Phebus.* Paris, 2005. 220 p.

10 Rolet Serge. *Le phe'nome'ne Gorki. Le june Gorki et ses premiers lectures. Presses Universitaires du Septentrion.Villeneuve d'Ascq*. 2007. 310 p.

DOI: 10.22455/2500-4247-2016-1-3-4-434-444
УДК 82.0
ББК 83.3

ОБЗОР МЕЖДУНАРОДНОГО СИМПОЗИУМА «НАПОЛЕОНОВСКИЕ МИФЫ В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ: ЭПИСТЕМОЛОГИЯ, АКСИОЛОГИЯ, РЕПРЕЗЕНТАЦИИ В ЛИТЕРАТУРЕ, ИСТОРИОГРАФИИ, ИСКУССТВЕ»

© 2016 г. Е. Д. Гальцова

Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 24 октября 2016 г.

Аннотация: В статье предлагается обзор международного симпозиума, проведенного в ИМЛИ РАН 3–5 октября 2016 г. «Наполеоновские мифы в мировой культуре: эпистемология, аксиология, репрезентации в литературе, историографии, искусстве». Научное мероприятие, в котором выступили с докладами более 40 филологов, историков, социологов, философов, искусствоведов из разных городов России и Франции, было организовано ИМЛИ РАН совместно с университетом Корсики имени Паскуале Паоли, Центром франко-российских исследований в Москве (ЦФРИ), Институтом Всеобщей истории РАН, РГГУ, МГУ и Комиссией по литературе и интеллектуальной культуре Франции Совета «История мировой культуры» при президиуме РАН. Задачей симпозиума было провести междисциплинарное изучение образов наполеоновских мифов и выявление разнообразных механизмов превращения реального героя (или антигероя) своего времени в фантазию, периодически возникающую и в культуре, и в глубинах человеческой психики, и на поверхности общественной жизни. Наполеон — герой «современного мифа», возникшего лишь около двухсот лет назад, и можно утверждать, что это «миф в становлении», и исследование механизмов этого становления — актуальная задача для гуманитарной науки. В обзоре симпозиума, не претендуя на то, чтобы дать исчерпывающую картину, были рассмотрены смысловые доминанты, отражающие современные тенденции развития научной рефлексии о процессах формирования, функционирования и распространения наполеоновских мифов в мировой культуре на протяжении более, чем двух веков.

Ключевые слова: Наполеон Бонапарт, наполеоновские мифы, культура и история России XIX–XXI вв., культура и история Европы и Америки XIX–XXI вв.

Информация об авторе: Елена Дмитриевна Гальцова — доктор филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 Москва, Россия. E-mail: newlen2006@mail.ru

OVERVIEW OF THE INTERNATIONAL SYMPOSIUM "NAPOLEONIC MYTHS IN WORLD CULTURE: EPISTEMOLOGY, AXIOLOGY, AND REPRESENTATIONS IN LITERATURE, HISTORIOGRAPHY, AND ART"

Elena D. Galtsova

A. M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Received: October 24, 2016

Abstract: The present publication is an overview of the international symposium "Napoleonic Myths in World Culture: Epistemology, Axiology, and Representation in Literature, Historiography, and Art," held at IWL RAS on October 3–5, 2016. It was chaired by IWL RAS together with Pasquale Paoli Corsica University, Moscow Center of the French-Russian Studies (CEFR), Institute of World History RAS, Russian State University for the Humanities, Moscow State University, and Committee on French Literature and Intellectual Culture of the Council "History of World Literature" at RAS Presidium. Over 40 literary historians, historians, sociologists, philosophers, and art historians gave their papers at the symposium. The aim of the symposium was to study interdisciplinary representations of Napoleonic myths and detect various mechanisms that enabled transform a hero (or anti-hero) of his time into a fantasy that keeps recurring in the cultural consciousness, both in the depths of the human psyche and on the surface of social life. Napoleon is a hero of a "modern myth" that developed only about two hundred years ago. Therefore, one can claim that Napoleonic myth is a myth in the process of its development. The study of the mechanisms of this process is a relevant task for the humanities. The overview discusses certain cognitive dominants that reflect contemporary tendencies of the scholarly reflection on the process of development, functioning, and spread of Napoleonic myths in the world culture of the past two centuries.

Keywords: Napoleon Bonaparte; Napoleonic myth; culture and history of Russia, 18th – 21st Centuries; culture and history of Europe and America, 18th – 21st Centuries.

Information about the author: Elena D. Galtsova, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: newlen2006@mail.ru

3–5 октября 2016 г. в Институте мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук проходил международный симпозиум «Наполеоновские мифы в мировой культуре: эпистемология, аксиология, репрезентации в литературе, историографии, искусстве». В симпозиуме принимали участие более 40 докладчиков из разных городов России (Москва, Санкт-Петербург, Иваново, Воронеж, Саратов, Екатеринбург) и Франции (Париж, Корте, Мюлуз, Тур, Руан, Лион). Организатором этого научного события был ИМЛИ РАН совместно с университетом Корсики им. Паскуале Па-

оли, Центром франко-российских исследований в Москве (ЦФРИ), Институтом Всеобщей истории РАН, РГГУ, МГУ и Комиссией по литературе и интеллектуальной культуре Франции Совета «История мировой культуры» при президиуме РАН (председатель научного и организационного комитета — В. В. Полонский, координаторы симпозиума — Е. Д. Гальцова, ИМЛИ РАН, Э. Мела, ЦФРИ, Ж.-Д. Поли, университет Корсики, А. В. Чудинов, ИВИ РАН).

Не будучи приурочен к «круглой» дате, симпозиум явился логическим продолжением исследований, посвященных Отечественной войне 1812 г. и наполеоновским войнам, широко развернувшимся в связи с многочисленными юбилеями (двухсотлетие Бородино, Ватерлоо и т. д.) в ИМЛИ РАН, ИВИ РАН, РГГУ и университете Корсики и отразившихся в ряде совместных публикаций: «Наполеоновские войны на ментальных картах Европы. Историческое сознание и литературные мифы» (2011), «200-летний юбилей Отечественной войны 1812 года» (Французский Ежегодник, 2012), “Attentes et sens autour de la presence du mythe de Napoléon aujourd’hui” (2012), «1812 год и мировая литература» (2013) и др. В результате совместной научной работы историков, филологов, социологов, искусствоведов и философов выявилась необходимость более глубокого изучения общей сферы для всех перечисленных гуманитарных дисциплин, а именно сферы воображаемого, связанного с исторической фигурой Наполеона Бонапарта (1769–1821). Так выкристаллизовалась тема настоящего симпозиума — междисциплинарное изучение образов наполеоновских мифов и выявление разнообразных механизмов превращения реального героя (или антигероя) своего времени в фантазию, периодически возникающую и в культуре, и в глубинах человеческой психики, и на поверхности общественной жизни.

Наполеон — герой «современного мифа», возникшего около двухсот лет назад. Относительная «молодость» выражается в неустойчивости смыслов: в какой-то степени можно говорить о том, что это «миф в становлении». В названии конференции на русском языке было важно подчеркнуть эту неустойчивость, поэтому в нем фигурирует выражение не «наполеоновский миф», а «наполеоновские мифы», во множественном числе.

Теоретическим основанием симпозиума явилось сочетание нескольких подходов к понятию «миф». Прежде всего, это семиотический подход к современному мифу, сформулированный Р. Бартом в книге «Мифологии», — миф как метаязык, вторичная семиотическая система, в которой происходит деформация отношений между концептом и смыслом. То есть современные мифы — это клише, связанные с теми или иными социальными, политическими, эстетическими и т. д. задачами в зависимости от тех контекстов, в которых они функ-

ционируют. В этом смысле очень важен вопрос о соотношении между мифом и реальной историей, возникающий постоянно в связи с фигурой Наполеона, который, с одной стороны, всегда был объектом для фантазий в литературе и искусстве, что очевидно, и с другой — фальсификаций, если речь идет об историографии. Несомненный интерес представляет и проблема времени формирования наполеоновских мифов — первая треть XIX в. — эпоха романтизма, с ее вниманием к личности, поисками «героя», амбивалентностью моральных оценок, и к историзму, относительности тех или иных феноменов. К тому же именно в эпоху романтизма формируются принципы историографии, актуальные и для науки наших дней.

Наряду с семиотическим пониманием мифа для настоящего международного симпозиума были очень важны и антропологические концепции, связанные с тем или иным подходом к проблеме сакрального. В этом смысле романтическая эпоха была благодатной почвой, на которой возникали самые различные конфигурации соотношения исторического персонажа и его мифологических «прототипов». Несомненно, в образе Наполеона современная ему эпоха видела воплощение и культурного героя, и его антагониста — трикстера. Характерны представления, связанные с кризисом христианских ценностей в Европе: демонический герой, Антихрист и т. д., и с другой стороны — надежда на героя как на Спасителя. Любопытно, что параллельно с романтической особостью развивается классическое представление о герое, культивируемое самим Наполеоном: отсюда многочисленные ассоциации с античными героями. Вместе с тем нельзя игнорировать и связь образа Наполеона с глубинным коллективным бессознательным, что проявилось особенно в той легкости, с которой он стал частью фольклора как во Франции, так и в России. Образ Наполеона был и остался по сей день героем народного творчества по всей Европе, и сам исторический персонаж, как об этом свидетельствуют различные источники, интересовался народными представлениями и верованиями своей родной земли — Корсики.

Доклады, представленные на симпозиуме, отличались большим разнообразием, и в тематическом, и в методологическом плане, что было, несомненно, свидетельством притягательности заявленной темы для исследователей, работающих в разных сферах гуманитарных наук. В нашем обзоре, не претендуя на то, чтобы дать исчерпывающую картину, мы остановимся на смысловых доминантах симпозиума, отражающих актуальные тенденции развития научной рефлексии о процессах формирования, функционирования и распространения наполеоновских мифов.

Симпозиум начался с приветственного слова директора ИМЛИ РАН В.В. Полонского, в котором были представлены основные ипо-

стаси Наполеона в литературе и историческом дискурсе. Во вступительной части выступила также директор ЦФРИ Элен Мэла, подчеркнувшая значение симпозиума для междисциплинарных исследований в гуманитарных науках Франции и России.

Рабочая часть симпозиума открывалась пленарным докладом А. В. Чудинова (ИВИ РАН) «Образ Наполеона в русском фольклоре XIX в.». Докладчик исходил из любопытного факта, что, согласно исследованиям Этнографического бюро князя В. Н. Тенишева по поводу исторических знаний селян, выяснилось, что из зарубежных деятелей прошлого они знают только о Наполеоне Бонапарте, который становится персонажем фольклора задолго до 1812 г. — еще в начале зимней кампании 1806–1807 гг., после обращения к верующим Священного Синода. С этого момента он стал сверхъестественным персонажем русского фольклора, воплощением силы зла (миф об «Апполионе-Антихристе»). Однако, как показал А. В. Чудинов, оценка образа Наполеона становится амбивалентной после 1812 г.: в русском фольклоре появляются мотивы жалости и даже уважения к поверженному врагу, и порой в вариациях на одни и те же народные темы, могут возникать диаметрально противоположные оценки. Подобные феномены свидетельствуют, по мнению выступавшего, о глубинном «внедрении» наполеоновского мифа в массовое российское сознание современной ему эпохи. Фольклорная тематика была продолжена в пленарном докладе Л. И. Сазоновой (ИМЛИ РАН) «Старообрядческий вариант антинаполеоновского мифа», построенном на основе ново-найденного рукописного Сказания о Наполеоне-антихристе, датируемого вторым десятилетием XIX в. Коллективное сознание старообрядцев сформировало образ Наполеона-антихриста, встроив его в традицию эсхатологического учения, восходящего ко времени церковного раскола середины XVII в. Очень ценные фактические сведения о современных нарративах о Наполеоне в деревнях Смоленской области были представлены в докладе Е. В. Миненок (ИМЛИ РАН), сделанных на основании результатов недавних фольклорных экспедиций.

С французской стороны, механизмы сакрализации образа Наполеона в литературе были представлены в пленарном докладе Жака-Оливье Будона (Сорбонна, Париж) «Великий человек или полубог? (возникновение наполеонизма как религии)». В начале своего выступления он напомнил слова его современника писателя Ф. Р. де Шатобриана: «Бонапарт не есть настоящий Бонапарт, это легендарная фигура, составленная благодаря прихотям поэтов, оценкам солдат и бытовавшим в народе рассказам. Это Карл Великий и Александр Македонский из средневекового эпоса, которых мы видим сейчас в одном лице. Это фантастический герой остается реальной лично-

стью; все другие его портреты исчезают...». Тем самым Шатобриану удалось, как считает Будон, охватить всю сложность личности Наполеона, своеобразие которой почти сразу же позволяет отнести его к категории великих людей. Наполеон вызывает восторг или отвращение, он никого не оставляет равнодушным, и в личном пантеоне каждого француза Наполеон представляет собою архетип великого человека, однако итог Империи вызывает смешанные чувства. Анализируя прежде всего французскую литературную рецепцию, а также усилия самого Наполеона по конструированию собственного имиджа как сакральной фигуры, Ж.-О. Будон стремится понять, как «золотая легенда» отделила его от мрачной легенды и подчинила себе его образ. Тема была поддержана в пленарном докладе В. М. Толмачева (МГУ), обратившегося к главному создателю европейского романтического мифа — Дж. Байрона и его поэмы «Паломничество Чайльд-Гарольда», — а также представившего его транспозиции в современной культуре. Обзор неоднозначной эволюции представлений о Наполеоне в литературе дала французская исследовательница Ф. Тудуар-Сюрляпьер (Университет Верхнего Эльзаса, Франция) в докладе «Наполеон во французской литературе: идиллия?» В докладах историков Д. Ю. Бовыкина (МГУ, ИВИ РАН) «Генерал Вандемьер: у истоков наполеоновской легенды», А. А. Митрофанова (ИВИ РАН) «Фрюктидорианцы и генерал Бонапарт. Эпизод из истории наполеоновского мифа» и Е. А. Прусской (ИВИ РАН) «Наполеон: взгляд с арабского Востока» был проведен анализ различных аспектов «золотой легенды» о Наполеоне.

Жанровым особенностям книги Ф. П. де Сегюра «Истории Наполеона и Великой армии в 1812 г.» как своеобразного гомеровского эпоса современности был посвящен пленарный доклад Н. В. Промыслова (ГАУГН, ИВИ РАН). Сегюр, по словам Н. В. Промыслова, представил войну 1812 г. как цивилизационный конфликт между варварством и цивилизацией, и в этом смысле Наполеон наделялся особой миссией в борьбе против Александра I, которого он считал единственным врагом на континенте. Как писал Сегюр, «На этих обледенелых вершинах, откуда обрушивалось на Европу в былые времени столько варварских нашествий, Наполеон замечал образование признаков нового вторжения».

Имагологические аспекты французской историографии, связанной с наполеоновскими войнами, были в центре пленарного доклада А. В. Гладышева (СНИГУ им. Н. Г. Чернышевского, Саратов) «Наполеоновская пропаганда и мифологизация казака в 1814 г.», в котором были представлены интереснейшие нюансы изощренных политических технологий XIX в., мастером которых был, в частности, и сам Наполеон Бонапарт. О переписывании истории также рассказал

А. М. Грациани (Университет Корсики, Франция) в докладе «Люсьен Бонапарт», где также рассматривались сложные соотношения между фигурами Наполеона и Паскуале Паоли.

Переосмыслению реальных эпизодов личной жизни Наполеона был посвящен доклад Е. Е. Дмитриевой (ИМЛИ РАН) «Наполеон, неудавшийся русский жених», где на основании малоизвестных исторических источников рассматривались два эпизода сватовства Наполеона к представительницам династии Романовых: к великой княгине Екатерине Павловне в 1808 г. и к великой княгине Анне Павловне в 1809 г. (последнее было зафиксировано документально в переписке вдовствующей императрицы Марии Федоровны с дочерью Екатериной Павловной, зятем принцем Георгом Ольденбургским и сыном императором Александром I). В письмах Императрица-мать предстает почти в образе героини классической трагедии, разрываемой между чувством и долгом: отдать ли на поругание «человеку без совести», как она именует Наполеона, страну (Россию) или юную дочь?

Большая часть выступлений французских литературоведов, историков, социологов и философов была посвящена в той или иной мере связи Наполеона с его родиной — Корсикой. Так, в пленарном докладе Ж.-Д. Поли (Университет Корсики, Франция) дал анализ малоизвестного текста молодого Бонапарта «История Корсики». Ж.-Г. Таламони (Университет Корсики, Франция) рассказал о «Политическом воображении и политической философии — от Паскуале Паоли до Наполеона Бонапарта». Мишель Верже-Франчески (Университет Тура, Франция) представил одну из основополагающих «русских» наполеоновских тем «Поццо ди Борго (1764–1842), корсиканский кузен Наполеона и его заклятый враг».

Доклады А. В. Альбертини (Университет Корсики, Франция) «Споры о суеверности и рационализме Наполеона, по материалам его частной переписки» и В. Лари (Университет Корсики, Франция) «Репрезентация острова в наполеоновском мифе: от привязанности к конкретному месту — к универсальности» были посвящены рассмотрению глубинных связей Наполеона с народной культурой его родины и «островным» коллективным бессознательным, которое осталось у него до конца его дней.

Наибольшее место на конференции занимали исследования литературных мифов, так или иначе связанных с Наполеоном. Два доклада (И. А. Зайцевой, ИМЛИ РАН, и Е. О. Ларионовой, ИРЛИ РАН) были посвящены основополагающему для русской культуры лермонтовскому мифу о Наполеоне. В докладе В. М. Гуминского (ИМЛИ РАН) «Мертвые души и Наполеон» была предпринята попытка проанализировать, каким образом отразились в гоголевской поэме некоторые

факты и умонастроения времени наполеоновских войн (объявление в 1806 г. Святейшим Синодом Наполеона предтечей Антихриста и т. п.). Особое внимание при этом уделялось мифологизации в «Мертвых душах» образов главных действующих лиц эпохи: Чичиков — «переодетый Наполеон», Манилов — «гоголевский» Александр I и т. д. Н.Д. Блудилина проследила в своем докладе изменения мифа о Наполеоне (апология или развенчание) на страницах «Вестника Европы» (1802–1804) Н.М. Карамзина, который в цикле статей о Наполеоне представил разные психологические и художественные модели трансформаций образа Наполеона в европейской прессе, оформленные им в логическую цепь превращений от мифа до его развенчания. Карамзину как будущему историку это важно для возможного разрешения противоречия (уже назревающего исторического военного конфликта), которое существовало в данной ему реальности и которое ему невозможно было разрешить иным путем, чем демифологизацией «золотой легенды». С.И. Панов (ИМЛИ РАН) выступил на тему, также связанную с историографией: «Император Наполеон, князь Вяземский и споры об истинном патриотизме». Роль детских образов в связи с золотой наполеоновской легендой была убедительно раскрыта в докладе О.Е. Волчек (СПбГУ), посвященной рассказу Иволгина в «Идиоте» Достоевского («Наполеон и дети: золотая легенда в романе Ф.М. Достоевского “Идиот”»). У антагониста Достоевского — И.С. Тургенева — также были обнаружены следы нечасто встречающегося в его творчестве наполеоновского мифа: этот вопрос был в центре доклада И.А. Беляевой (МГПУ, МГУ) «“Обожание Наполеона”, или “студия” русского самоубийства».

Тема, связанная с восприятием Наполеона в эпоху русского Серебряного века, была глубоко проанализирована в докладе А.Н. Таганова (Ивановский государственный университет) «Марина Цветаева и Эдмон Ростан: отголоски наполеоновской темы». Цветаева, страстная поклонница и Наполеона I, и его сына, так и не ставшего императором, переводила в юности ростановского «Орленка», и, хотя текст ее перевода был утрачен, его следы отчетливо проступают в последующем творчестве поэта. Отталкиваясь от ряда исследований российских и зарубежных цветаеведов, докладчик раскрыл тончайшие нюансы смыслов восприятия Цветаевой творчества Ростана через призму наполеоновского мифа.

Последствия культуры Серебряного века после Октябрьской революции были изучены Н.Н. Смирновой (ИМЛИ РАН), предложившей оригинальный теоретический ракурс в своем докладе «Фигура Наполеона в контексте “Переписки из двух углов” (1921) Вяч. Иванова и М. Гершензона. Личная мифология и аксиологический фетишизм». М.А. Ариас-Вихиль (ИМЛИ РАН), выступившая на тему

«Наполеоновский миф в творчестве Осипа Мандельштама», констатировала «развенчание» золотой легенды о Наполеоне в контексте грядущих Битв Народов, мировых боен, превращающих «пешехода» в «пехотинца». «Наполеоновское половодье личности в истории» оборачивается «аравийским месивом», «крошевом», а «яд наполеоновского культа, приготовленный в лабораториях лучших поэтов и художников», был и остается «опаснейшим токсином» в контексте истории XX в.»

Миф о Наполеоне в русскоязычной литературе второй половины XX и начала XXI вв. был представлен в докладах Е.Д. Гальцовой (ИМЛИ РАН) «Экзистенциалистский миф о Наполеоне в “Праве на остров” В. Аксенова» и Е.А. Тахо-Годи (МГУ, ИМЛИ РАН) «“Пистолетом или кинжалом?” — от биографического эпизода к литературному сюжету». В последнем рассматривалась мифологема убийства императора Наполеона на протяжении двух столетий до наших дней (А.С. Пушкин, Г.П. Данилевский, Л.Н. Толстой, Д.С. Мережковский и др.), причем во второй половине XX в. (за исключением Б. Окуджавы, у которого размышления об убийстве Наполеона приводят к идеям стоического смирения перед Провидением) сюжет оказывается достоянием «фантастики», «альтернативной истории», девальвируется в литературе постмодернизма до «игры в дискурсы», когда оказывается все равно кого убивать, как и для чего.

Ряд литературоведческих докладов был посвящен образу Наполеона в зарубежной литературе. В центре сообщения А.В. Голубкова (ИМЛИ РАН) «B(u)onapartiana vs Napoléoniana: анекдот о Наполеоне Бонапарте во французской культуре 1-й половины XIX в.» — анализ двух групп французских литературных памятников в жанре «ана», где фиксировались различные анекдоты, занимательные истории, связанные с Наполеоном Бонапартом, его остроты и «соленые» выражения; группу Bonapartiana составили тексты поклонников Наполеона, а Buonapartiana и Napoléoniana — его противников, однако в обеих группах текстов наблюдается схожее в своей основе конструирование идентичности императора как «знаменитости» и «романтического» персонажа (несмотря на то, что ряд текстов был создан еще до официального начала романтической культуры во Франции). Т.В. Венедиктова (МГУ) представила междисциплинарный доклад «“Вот, например, Наполеон...”: визуализация героического и “тактильность” демократического дискурса в “Моби Дике” Г. Мелвилла». М.Н. Недосейкин (Воронежский государственный университет) предложил неожиданный поворот наполеоновской темы в сфере воображаемого, связанного с наукой, в своем выступлении «Наполеон и дискурс ученого в произведениях А.Франса». В докладе «Поэт и Император: образ Наполеона в “Тетрадях” Поля Валери» С.Л. Фо-

кин (СПбГЭУ, СПбГУ) рассказал об эволюции размышлений французского поэта и философа. Если для молодого поэта рубежа веков Наполеон являлся кумиром, счастливым соединением корсиканского и французского начал, триумфом страстной воли к власти и технического разума, то в 1930-е гг., после испытаний Великой войны, мыслитель начинает дистанцироваться от Императора: Валери рассматривает его именно как историческую личность, павшую жертвой самой истории, т. е. вместо того чтобы сосредоточиться на Франции, на политике настоящего времени, император стал воссоздавать иллюзии прошлого, обрекая Францию и себя на сокрушительное поражение. В 1940-е гг., в контексте национальной катастрофы, Валери, утративший многие из собственных иллюзий, предъявляет счет не только Наполеону как гению Идеи, изменившему самому себе, не только Истории как лженауке, плодящей идолов и химер сверх необходимых, но и самому себе как творцу, поддавшемуся чарам культа личности. Образу Наполеона в контексте культуры постмодернизма был посвящен доклад И.В.Морозовой (РГГУ) «Наполеон в альтернативной истории США: роман Ш.Селин “Наполеон в Америке”».

Искусствоведческая часть конференции состояла из докладов и семинара, на котором обсуждался фильм молодого корсиканского режиссера Р. Фрассати «Изгнанники» (2015). Е.В.Журбина (МГУ) в докладе «Образ Наполеона и его мифологизация в общественном сознании и отражение его в изобразительном искусстве XIX–XX вв.» рассмотрела направления развития образа Наполеона в искусстве Европы и России на протяжении XIX и XX столетий. Прослеживается тенденция к сохранению героизации Наполеона даже в произведениях критического характера. Эта тема была углублена в фундаментальном докладе Е.В.Журбиной (МГУ) и А.В.Журбиной (ИМЛИ РАН) «Культ Наполеон как культ римского императора: основные иконографии и их соотношение с античными канонами», построенном на сопоставительном анализе иконографий древнеримских императоров (преимущественно Октавиана Августа) и канонов изображения Наполеона. Также рассматривается исторический контекст, в котором можно наблюдать явные заимствования Наполеоном принципов политической стратегии Августа, а также государственного устройства. Образу Наполеона в русском театре XX в. посвятила свое сообщение О.Н.Купцова (МГУ). Исследовательница Ф.Фикс (Университет Руана, Франция) в своем докладе «Наполеон в театре и кино Гитри (с 1920-х до 1955)» затронула глобальную для культуры тему самоидентификации художника с Наполеоном, что выразилось в особом построении фильмов Гитри о Наполеоне, где преобладают мета-дискурсивные формы.

Доклады, сделанные на симпозиуме, сопровождались многочисленными вопросами и дискуссиями, и обмен мнениями и научной информацией между представителями разных дисциплин и стран был чрезвычайно продуктивен, сложившийся научный диалог, а точнее, полилог, может стать солидной основой для продолжения совместной научной работы между российскими и французскими институтами и университетами.

DOI: 10.22455/2500-4247-2016-1-3-4-445-452
УДК 82.01/.09
ББК 83.3(2Рос=Рус)

ОБЗОР МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «ЕСЕНИН В ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ НАРОДОВ РОССИИ И ЗАРУБЕЖЬЯ»

© 2016 г. М. В. Скороходов

Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 27 октября 2016 г.

Аннотация: Представлен аналитический обзор международной научной конференции «Есенин в литературе и культуре народов России и зарубежья», прошедшей 22–24 сентября 2016 г. в Москве и Рязанской области. Конференция была посвящена наименее изученному вопросу современного есениноведения — рецепции есенинского творчества в литературе и культуре разных народов. Прозвучавшие доклады свидетельствуют о том, что творчество С. А. Есенина оказывает существенное влияние на формирование представления о русской литературе и культуре во многих странах мира. Этому способствуют многочисленные переводы есенинской поэзии. Интерес к творчеству Есенина возник в Европе, Америке и странах Востока еще при жизни поэта — в те годы его произведения были переведены на 17 языков мира. Внимание к есенинскому наследию возросло в год 100-летия со дня рождения поэта и не ослабевает до настоящего времени. Последние годы характеризуются формированием мирового есениноведения, его центром является ИМЛИ РАН. Творчество русского поэта изучается в широком историко-культурном и литературном контексте. К рассмотрению вопросов рецепции творчества Есенина, к исследованию биографии поэта и людей, с которыми он общался, обращаются не только литературоведы и лингвисты, но и историки, искусствоведы, музыковеды. Комплексный подход позволяет применять в исследованиях методологию разных научных дисциплин. Итоги конференции важны в связи с проведением фундаментального научного исследования — подготовкой «Есенинской энциклопедии».

Ключевые слова: С. А. Есенин, международная научная конференция, рецепция русской литературы, междисциплинарный подход, есениноведение.

Информация об авторе: Максим Владимирович Скороходов — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 Москва, Россия. E-mail: msk2002@rambler.ru

ESENIN'S RECEPTION IN RUSSIA AND ABROAD

Maxim V. Skorokhodov

A. M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Received: September 27, 2016

Abstract: This is an analytical overview of the International Conference "Esenin in Literature and Culture of the Peoples of Russia and Abroad" held on September 22–24, 2016 in Moscow and Ryazan region. The conference was devoted to the understudied question of Esenin Studies, that is Esenin's reception in literature and culture of different nations. The papers made it clear that Esenin has significantly influenced the development of the image of Russian literature and culture in many different countries. Esenin's recognition is facilitated by numerous translations of his poetry into foreign languages. Interest to Esenin and his work arouse during his lifetime; in those years alone, his works became translated into 17 foreign languages. Attention to Esenin's heritage increased in the year of the 100th anniversary of his birth and continues unabated up to our days. In recent years, international Esenin Studies have been founded, with IWL RAS as its center. They examine the work of the Russian poet in a broad historical, cultural, and literary context. Not only literary scholars and linguists but also historians, art historians, and musicologists are engaged in the study of Esenin's reception, his biography and contacts. An integrated approach allows apply the methodology of different disciplines to the study of Esenin's heritage. The conference will result in *Esenin's encyclopedia***,** currently in progress**.**

Keywords: S. Esenin, international conference, reception of Russian literature, interdisciplinary approach, Esenin Studies.

Information about the author: Maxim V. Skorokhodov, PhD in Philology, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: msk2002@rambler.ru

С 22 по 24 сентября 2016 г. в Институте мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук (ИМЛИ РАН), Рязанском государственном университете имени С. А. Есенина (РГУ) и Государственном музее-заповеднике С. А. Есенина прошла Международная научная конференция «Есенин в литературе и культуре народов России и зарубежья», посвященная 121-й годовщине со дня рождения поэта. Организаторы конференции: Правительство Рязанской области, ИМЛИ РАН, РГУ, Государственный музей-заповедник С. А. Есенина, Международное Есенинское общество «Радуница». Есенинские конференции проводятся силами названных организаций ежегодно. Их участниками становятся как литературоведы, так и лингвисты, искусствоведы, музыковеды, историки, представители других направлений научного знания. Творчество поэта рассматривается в широком историко-литературном и культурном контексте.

В день открытия с приветствием к участникам конференции обратились директор ИМЛИ РАН доктор филологических наук профессор В.В. Полонский, министр культуры и туризма Рязанской области В.Ю. Попов, директор Государственного музея-заповедника С.А. Есенина кандидат искусствоведения Б.И. Иогансон, заведующая отделом новейшей русской литературы и литературы русского зарубежья ИМЛИ РАН, член-корреспондент РАН, доктор филологических наук Н.В. Корниенко.

С установочным докладом «Сергей Есенин в литературе и культуре народов России и зарубежья: Проблемы изучения» выступила руководитель Есенинской группы, главный научный сотрудник ИМЛИ РАН, доктор филологических наук Н.И. Шубникова-Гусева. Докладчик остановилась на наименее изученных вопросах есениноведения — о репертуаре переводов Есенина в разных странах, о стратегиях и динамике восприятия его творчества в различных национальных культурах, отметив необходимость создания адекватно отражающей эту информацию эмпирической базы данных. На примере восприятия творчества Есенина в 1920–1930-е гг. были раскрыты общие закономерности, присущие вхождению Есенина в культурную жизнь Европы, Америки и Азии: посредничество русского зарубежья и особая роль И.Г. Эренбурга, интерес к революционной тематике и поэтике авангарда. Поэмы Есенина «Товарищ» и «Преображение» (1917) переведены при жизни автора соответственно на девять и восемь языков, их популярность можно сравнить лишь с «Левым маршем» В. В. Маяковского. Особое внимание в докладе было уделено проблемам диалога национальных культур. Характерные национальные черты восприятия поэзии Есенина были показаны на материале «польского Есенина», которого в Польше многие читали в подлиннике, — первая рецензия написана Я. Ивашкевичем на московское издание поэмы «Пугачев», вышедшее на русском языке (“Skamander,” Warszawa, 1922). Докладчиком было отмечено влияние есенинской поэзии на оригинальное творчество Б. Ясенского (“Słowo o Jakóbie Szeli,” 1924, отдельное издание на русском языке — 1962). В Польше 1930-е гг. характеризуются парадоксальным по сравнению с другими странами интересом к творчеству Есенина, сборники его стихов печатаются на польском языке в 1931 и 1935 гг., возникает термин польский панъесенинизм. В репертуаре переводов выделяются «францисканские» стихотворения Есенина о животных, публикуется четыре перевода есенинской «Лисицы». В заключении докладчик отметила, что актуальность изучения этих проблем в широком контексте национальных культур обусловлена началом работы над «Есенинской энциклопедией».

Руководитель Есенинского научного центра РГУ, доктор филологических наук, профессор О.Е. Воронова остановилась на

рассмотрении творческих параллелей в наследии Есенина и Э. Верхарна.

Б. И. Иогансон представил краткую характеристику уникальных материалов, поступивших в 2016 г. в фондовое собрание Государственного музея-заповедника С. А. Есенина. Это архив основателя современного есениноведения, главного научного сотрудника ИМЛИ РАН, главного редактора полного собрания сочинений Есенина Ю. Л. Прокушева (1920–2004). Среди даров, поступивших от наследников, — коллекция прижизненных книг поэта, редкие издания его современников, в том числе с автографами авторов, записи воспоминаний о встречах исследователя с родными Есенина и людьми, входившими в ближний круг его общения. Второе поступление — дар известного английского исследователя творчества Есенина и А. П. Чехова Г. Маквея. Наибольшую ценность представляют автографы самого Есенина и его современников, среди которых письма Г. Маквею, содержащие важные биографические материалы о Есенине, книги о поэте на английском и других языках, многие — с дарственными надписями авторов Г. Маквею. В составе коллекции в фонды музея поступили материалы, раскрывающие историю московской школы А. Дункан, включающие воспоминания учениц этой школы, а также многочисленные вырезки из периодических изданий, копии редких материалов. Первоначальное описание коллекции Г. Маквея проведено О. Е. Вороновой.

Об уникальном произведении рассказала главный научный сотрудник ИМЛИ РАН доктор филологических наук В. Н. Терехина. В докладе «Ранний портрет С. Есенина: история создания и обретения» рассматривалась впервые представленная участникам конференции работа художника И. Г. Антропова (1888–1963) из коллекции С. И. Григорьянца. Ученик В. А. Серова и Н. А. Касаткина, художник воплотил образ юноши-поэта в реалистической манере, эмоционально выразительным, в оттенках охры, словно в свете осеннего дня. В 1919 г. портрет был подарен Есениным его другу, редактору имажинистских изданий Н. П. Савкину, у которого и хранился до начала 1970-х гг. Несомненно, это произведение — ценнейший вклад в иконографию Есенина.

Старший научный сотрудник ИМЛИ РАН, кандидат филологических наук М. Ф. Надъярных выступила с докладом «Личность и творчество Сергея Есенина в латиноамериканских текстах, контекстах, интертекстах (опыт систематизации)», впервые введя в научный оборот материалы, характеризующие особенности восприятия наследия русского поэта в испаноязычных странах.

Профессор МГУ имени М. В. Ломоносова, доктор филологических наук Н. М. Солнцева выступила с докладом «Сергей Есенин и Георгий Гребенщиков (о сближениях и расхождениях)». Тему рецепции есенинского творчества представителями русского зарубежья продолжили

выступления, прозвучавшие во второй день конференции, — ведущего научного сотрудника ИМЛИ РАН, доктора филологических наук Д. Д. Николаева «Сергей Есенин на “Красном Парнасе”: о литературной критике Федора Иванова 1921–1923 гг.», профессора Московского педагогического государственного университета, доктора филологических наук Д. В. Поля «С. А. Есенин как воплощение русского национального начала (на примере прозы Б. Л. Солоневича)», профессора РГУ, доктора филологических наук Т. В. Федосеевой «Творчество С. А. Есенина в историко-литературной концепции Д. П. Святополка-Мирского», научного сотрудника Литературно-художественного музея Сергея Денисова И. О. Машенковой «Братья Левины о Есенине и о себе», главного хранителя этого музея В. П. Середы «Духовные искания Сергея Есенина и Вениамина Левина: сближения и различия».

Ученый секретарь Есенинской группы, старший научный сотрудник ИМЛИ РАН, кандидат филологических наук М. В. Скороходов в докладе «Музеи Есенина в диалоге культур» охарактеризовал роль музеев Есенина, расположенных как на территории России, так и за ее пределами, в популяризации русской культуры. Поскольку произведения Есенина переведены на основные мировые языки и испытали на себе влияние разных культурных традиций, есенинские музеи становятся важными центрами, содействующими диалогу культур.

Ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН, кандидат филологических наук С. И. Субботин в докладе «С. А. Есенин в Эстонии: 1920–1930-е гг.» представил обзор сведений о Есенине и о его творчестве, в том числе мемуарного характера (воспоминания поэта Х. Вичнапуу), появившихся в эстонской периодической печати 1920–1930-х гг.

Старший научный сотрудник ИМЛИ РАН, кандидат филологических наук С. А. Серегина, раскрыв тему «С. А. Есенин на иностранных языках по индексу ЮНЕСКО», представила презентацию, в которой на графиках и гистограммах была отражена интенсивность переводов Есенина в различных странах в разные периоды. Первое упоминание переводов Есенина в индексе ЮНЕСКО — перевод на идиш, выполненный польским поэтом и переводчиком еврейского происхождения Иосифом Паперниковым в 1932 г. В целом “The Index Translationum” учитывает переводы Есенина на 39 языков, включая языки советских республик (каракалпакский, марийский, коми-зырянский). Лидер по числу переводов Есенина, согласно данным ЮНЕСКО, — Югославия, а наибольшее число переводов сделано на сербохорватский язык.

Ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН, доктор филологических наук Т. В. Кудрявцева в докладе «Неканонический Есенин в антологии русской поэзии “Als Gruss zu lesen” (Цюрих, 2012)» раскрыла особенности переводов произведений Есенина, включенных в изданную недавно книгу.

Старший научный сотрудник ИМЛИ РАН Л. Н. Турбина в докладе «Поэт как национальный миф: Сергей Есенин и белорусский поэт Анатоль Сыс» подчеркнула, что в сознании народов мифы о героях со временем сменились мифами о поэтах. Есенин при жизни и особенно в годы, когда его творчество не рекомендовалось к изучению в средней и высшей школе, получил мифологический ореол. Белорусский поэт Анатоль Сыс (1959–2005) стал живой легендой, обрел мифологический статус после выхода в свет в 1988 г. первого сборника стихов «Агмень». Анатоль Сыс — поэт есенинского склада, обладатель редчайшего поэтического дара, и потому неустроенный, неудобный, со скандальной репутацией, не сумевший найти себе нишу в реальной жизни.

В Рязани пленарное заседание открыли вице-губернатор, первый заместитель председателя Правительства Рязанской области С. В. Филимонов, В. Ю. Попов, министр образования Рязанской области О. С. Щетинкина, исполняющий обязанности ректора РГУ А. А. Зимин, Н. И. Шубникова-Гусева.

Старший научный сотрудник ИМЛИ РАН, кандидат филологических наук Б. С. Зулумян в докладе «“Живопись словом” в поэзии Сергея Есенина и Егише Чаренца» отметила, что схождения Есенина и Чаренца — одного из первых переводчиков произведений русского поэта на армянский язык — глубинные: это укорененность в национальном и народном художественном мышлении, природная ярчайшая образность, предметность и контрастность мировосприятия, стремление воспроизвести жизнь во всей ее пластической красоте и внутренней драме. Отсюда цветовое мышление, разнообразная цветовая гамма — от акварельных пастельных тонов до пастозных, контрастных мазков. Докладчик подчеркнула, что эпоха со всеми ее трагедиями, сломами и переходами отразилась в творчестве двух поэтов, усилив онтологическое для обоих трагическое мировосприятие.

Белорусский журналист и есениновед П. И. Радечко провел анализ новых изданий и материалов, составляющих белорусскую есениниану.

Преподаватель русского языка и литературы из австралийского Сиднея Н. Г. Четверикова осветила проблемы, связанные с изучением жизни и творчества Есенина в Австралии.

Доклад аспиранта МГУ, исследователя из Пекина Гун Цинцин был посвящен рассмотрению недостаточно исследованной темы «Есенин в Китае: переводы и интерпретации». Докладчик проанализировала переводы на китайский язык стихотворений цикла «Персидские мотивы». На рассмотрении переводов на китайский язык других произведений русского поэта остановилась преподаватель Чжунаньского финансово-юридического университета (Китай) Ин Хоу.

М. В. Скороходов в докладе «Роль творчества С. А. Есенина в популяризации русской словесности в странах ближнего зарубежья»

отметил, что популяризации русской культуры служат не только переводы есенинских произведений, но и топонимика (в нескольких странах в честь Есенина названы улицы и переулки), конкурсы научных и творческих работ, посвященных Есенину (такие конкурсы проходят не только в России, но и в Киргизии и Азербайджане).

Во второй день работы симпозиума состоялись доклады в трех секциях: «С. А. Есенин и литературный процесс», «С. А. Есенин в диалоге национальных культур», «Поэтика, язык, мировоззрение С. А. Есенина. Есенинская тема в образовательной и социокультурной деятельности». Среди докладов отметим выступления директора музея С. А. Есенина РГУ, аспиранта этого университета П. В. Квартникова «Проблема восприятия Запада в творчестве поэтов новокрестьянской плеяды», старшего преподавателя Южного федерального университета Н. В. Устименко «По страницам тбилисского дневника 1978 г. (о встречах с дочерью Тициана Табидзе)», аспиранта РГУ А. С. Евдокимовой «Театральная есениниана на рубеже XX–XXI вв. в странах ближнего зарубежья», заведующей кафедрой межкультурных коммуникаций Государственного университета морского и речного флота им. адмирала С. О. Макарова, доктора филологических наук, профессора О. Б. Кафановой «Французские переводы стихотворения С. А. Есенина “До свиданья, друг мой, до свиданья...”», аспиранта ИМЛИ РАН М. А. Соловьевой «Образы и текст Псалтири в поэзии Есенина», научного сотрудника Института художественного образования Российской академии образования, кандидата филологических наук О. В. Юдушкиной «Изучение литературы модернизма в системе российского образования XX — начала XXI вв.», кандидата филологических наук А. А. Николаевой «Русский имажинизм в работах финского исследователя Томи Хуттунена».

Актуальными явились стендовые доклады проректора университета Хазар кандидата педагогических наук И. Исаханлы (Баку) «Личность и творчество С. А. Есенина в азербайджанском литературоведении», профессора Северо-Восточного федерального университета им. М. К. Аммосова, доктора филологических наук Ю. Г. Хазанкович «Рецепция поэзии С. А. Есенина в творчестве писателей малочисленных народов Севера», доцента Одесского национального морского университета, кандидата исторических наук В. В. Левченко и преподавателя Одесского учебно-воспитательного комплекса М. И. Пиль «Рецепции личности и творчества Сергея Есенина на страницах одесских периодических изданий 1941–1944 гг.»

Третий день участники конференции работали на родине поэта — в селе Константиново. Новые материалы были введены в научный оборот в докладах архивиста-есениноведа Н. М. Солобай «У истоков воплощения образа Есенина в драматургии (1926 г.)», научно-

го сотрудника Государственного музея-заповедника С.А. Есенина О.А. Аникиной «Зарубежная печать о смерти С.А. Есенина (по материалам архива Ю.Л. Прокушева)», ведущего научного сотрудника этого музея К.П. Воронцова «Дело князя Кропоткина по открытию трактира в с. Кузьминское (из архивных разысканий)», краеведа сотрудника посольства Российской Федерации в Итальянской Республике Ю.В. Блудова «Память о Есенине в современной Италии».

Живой интерес аудитории вызвали выступления преподавателя Московской финансово-юридической академии, кандидата филологических наук М.А. Дударевой «Давний спор о фольклоризме Есенина. О стихотворении “Матушка в купальницу по лесу ходила...”», аспиранта Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова А.А. Алексеевой «“Кабацкие” мотивы Есенина и “ресторанные” мотивы Блока», доцента Орловского государственного университета им. И.С. Тургенева, кандидата политических наук А. И. Кондратенко «Поэт есенинского круга Евгений Сокол: неизвестные страницы биографии», профессора МГУ им. М.В. Ломоносова, ведущего специалиста Российского государственного архива социально-политической истории, доктора исторических наук Я.В. Леонтьева «Статья памяти Есенина в рукописном журнале ссыльных эсеров».

Всего в программу конференции было включено более 100 докладов ученых из 18 регионов России, Австралии, Азербайджана, Беларуси, Китая, Турции, Украины. Состоялось пять пленарных и три секционных заседания.

На конференции были представлены вышедшие в 2016 г. издания, посвященные Есенину: новые номера журналов «Современное есениноведение» и «Есенинский вестник», специальный есенинский номер журнала «Русская словесность» (№ 4), сборник научных трудов «Сергей Есенин: Личность. Творчество. Эпоха», книги «Мемории: Каталог из фондовых коллекций Государственного музея-заповедника С.А. Есенина» (Константиново), В.В. Меркулова и С.И. Трифонова «Сергей Есенин в экслибрисе: Аннотированный каталог» (Москва), Вениамина и Иосифа Левиных «О Есенине и о себе» (Тамбов), номера журнала «Юность», на протяжении своей длительной истории многократно обращавшегося к есенинской тематике, и другие издания.

В рамках конференции состоялась презентация выставки «Сергей Есенин и кинематограф», посвященной Году российского кино. Участники конференции имели возможность ознакомиться с уникальной музейной выставкой «Зарубежная есенининиана», на которой были представлены книги из коллекции Г. Маквея.

Актуальность тематики конференции отметили многие СМИ: «Независимая газета», журнал «Юность», газета «Рязанские ведомости» и др.

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЕЙ

1. К рассмотрению и опубликованию принимаются статьи, оформленные в соответствии с правилами, принятыми в журнале. Объем статьи вместе с примечаниями не более 1 п.л. — 40000 знаков вместе с пробелами (для аспирантов — не более 0,5 п.л. — 20000 знаков вместе с пробелами), включая примечания.

2. Автор представляет все материалы (текст статьи, дополнительные шрифты, если таковые использовались в тексте, договор[1]) по электронной почте: stud-lit@mail.ru или отправляет статью через услугу на сайте журнала www.studlit.ru

3. Текст должен быть напечатан в текстовом редакторе *Microsoft Word,* формат А4, поля — 2 см со всех сторон, шрифт — *Times New Roman*, кегль — 14, межстрочный интервал — 1,5, абзацный отступ (красная строка) — 1,25, ориентация — книжная, без переносов.

4. Первая страница должна содержать следующую информацию:
название рубрики, кегль — 14;

- УДК (см., например, teacode.com/online/udc или udk-codes.net), кегль — 14;
- ББК (см., например, http://roslavl.library67.ru/files/382/bbk.pdf), кегль — 14.
- Название статьи — по центру, без отступа, полужирным шрифтом, прописными буквами, кегль — 14.
- Под названием статьи по центру указывается знак авторского права, год, инициалы и фамилия автора/ов, кегль — 12.
- Далее по центру указывается полное название организации, город, страна, кегль — 12.
- По правому краю размещается информация о дате отправки статьи.
- Далее приводятся сведения о финансовой поддержке работы (грант и др.), кегль — 12, выравнивание по ширине.
- Размещаются аннотация (200–250 слов; она должна представлять собой реферат-резюме статьи с соблюдением последовательности изложения) и ключевые слова на русском языке, кегль — 12, выравнивание по ширине.
- Информация об авторе: имя, отчество, фамилия, ученая степень (если есть), звание (если есть), должность, полное название организации, адрес организации вместе с индексом, город, страна, E-mail, кегль — 12.

[1] В соответствии с частью четвертой Гражданского кодекса Российской Федерации (раздел VII «Права на результаты интеллектуальной деятельности и средства индивидуализации») представляемые в журнал статьи должны сопровождаться лицензионным договором о передаче Учредителю журнала неисключительных авторских прав.

После этого размещается та же самая информация на английском языке:

- Название статьи на английском языке — по центру, без отступа, полужирным шрифтом, прописными буквами, кегль — 14.
- Под названием статьи по центру указываются фамилия, имя, отчество автора/ов, кегль — 12.
- Далее по центру указывается полное название организации, город, страна, кегль — 12.
- По правому краю размещается информация о дате отправки статьи.
- Далее приводятся сведения о финансовой поддержке работы (грант и др.) **(Acknowledgements)**, аннотация и ключевые слова **(Abstract, Keywords),** информация об авторе (**Information about the author**), кегль — 12, выравнивание по ширине.
- Далее — текст статьи — выравнивание по ширине, без переносов.

5. В конце статьи приводится СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ в алфавитном порядке (сначала русские источники, затем иностранные) в соответствии с ГОСТом 7.0.5.–2008 в виде нумерованного списка. Фамилия и инициалы авторов пишутся раздельно. В тексте статьи ссылки оформляются следующим образом: [1], [2, с. 5], [3, с. 34; 5, с. 2], [7, стб. 23], [10, л. 6].

6. Примечания оформляются в виде постраничных автоматических сносок. Цифра сноски в конце предложения ставится перед точкой. Шрифт сносок: Times New Roman, кегль 12.

7. Ссылки на архивные материалы даются в виде постраничных автоматических сносок.

8. После Списка литературы приводится **REFERENCES**:

- Транслитерируются только источники, написанные кириллицей; французские, немецкие, итальянские, польские и пр. источники не транслитерируются и не переводятся.
- Для выполнения транслитерации необходимо использовать специальную программу.
- Войти в программу http://translit.net/ и выбрать вариант системы Библиотеки Конгресса (LC).
- Вставить в специальное поле весь текст библиографии на русском языке и нажать кнопку «в транслит».
- Затем копировать транслитерированный текст в готовящийся список References.

- Далее необходимо отредактировать полученное и добавить переводы на английский язык:
  - перевести на английский язык название книги, источника и др. и вставить его в квадратных скобках [] после соответствующих названий;
  - заменить // на точку;
  - заменить / на запятую;
  - перевести на английский язык место издания (например, было М. — после редактирования: Moscow);
  - заменить двоеточие после названия места издания на запятую;
  - после транслитерации издательства добавить Publ.;
  - исправить обозначение страниц: вместо 235 s. – 235 p., вместо S. 45–47 – pp. 45–47;
  - курсивом выделить название источника.
  - в конце библиографической ссылки необходимо добавить указание на оригинальный язык статьи (In Russ.)

9. Сокращения. При первом упоминании лица обязательно указываются И. О., И. О. отделяются пробелом от фамилии. Годы при указании определенного периода указываются только в цифрах: 30-е гг., а не тридцатые годы. Конкретная дата дается с сокращением г. или гг.: 1920 г., 1920–1922 гг. Не век или века, а в. или вв. (римскими цифрами): IX в. Писать только полностью: так как, так называемые. Из сокращений допускаются: т.д., т.п., др., т. е., см.

10. Кавычки — только «», если закавыченное слово начинает цитату или примыкает к концу цитаты, употребляются кавычки в кавычках: «“раз”, два, три, “четыре”».

11. Архивные материалы должны сопровождаться вступительной статьей, оформленной в соответствии с вышеизложенными правилами.

ПОДПИСКА

Уважаемые коллеги!

Оформить подписку на журнал «Studia Litterarum» можно во всех отделениях Почты России по каталогу ОАО Агентства «Роспечать» «Газеты. Журналы».

Подписной индекс — 80538.

Рассылка экземпляров журналов производится только по подписке.

По поводу приобретения отдельных номеров журнала необходимо обращаться в редколлегию: 121069 г. Москва, ул. Поварская, д. 25 а.

STUDIA LITTERARUM

Литературные исследования
Literary Studies

Научный журнал
Academic journal

Том 1, № 3–4
Vol. 1, no 3–4

Издается 4 номера в год

Published 4 times a year

Корректор *Е. Н. Сченснович*
Дизайн обложки *В. А. Музыченко*
Компьютерная верстка *А. З. Бернштейн*

Подписано в печать 26.12.2016
Формат 60×90 1/16
Усл.-печ. л. 28,5
Тираж 500 экз.

Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25 а
тел. (495) 691-23-01, 690-05-61

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6
Заказ №

